

## Giulia Niccolai, *Greenwich* (1971), con 6 disegni di Giosetta Fioroni, «ouverture» di Giorgio Manganelli

Nel corso degli ultimi due anni, Giulia Niccolai ha ottenuto finalmente visibili riconoscimenti alla sua geniale e multiforme produzione poetica. Nel maggio 2012, sono uscite le sue “poesie complete”, con il titolo *Poemi & Oggetti*, con introduzione di Milli Graffi e prefazione di Stefano Bartezzaghi, presso l’editore Le Lettere di Firenze, nella bella collana “fuoriformato” diretta da Andrea Cortellessa, collana che purtroppo con questo volume ha esaurito il suo corso, dopo 31 titoli. Nell’ottobre dello stesso anno le edizioni de il verri hanno pubblicato il suo *Cos’è poesia*, breve raccolta di pensieri e riflessioni (vedi nel sito sezione Worksandwordsandworlds al punto 10). Nel febbraio di quest’anno, sul numero 51 de “il verri” è apparso un pregnante saggio di 44 pagine su di lei, *La bussola di Alice*, firmato dal giovane e promettente critico letterario romano Alessandro Giammei, qui di seguito parzialmente ripreso nella parte concernente *Greenwich*, la raccolta di nonsenses geografici, pubblicata dalle edizioni Geiger nel 1971 e qui integralmente riprodotta. Recentemente infine Giulia Niccolai è stata coinvolta direttamente o indirettamente nei vari eventi organizzati in diverse città italiane e americane in occasione dei cinquant’anni del Gruppo 63.

Pur non avendo partecipato al convegno palermitano dell’ottobre 1963 in cui nacque il movimento dei giovani scrittori ribelli, la Niccolai ne ha fatto comunque parte integrante, tanto da pubblicare nel 1966 con Feltrinelli il romanzo sperimentale *Il grande angolo* (con evidente riferimento, nel titolo, alla sua precedente professione di fotoreporter) e da essere attivamente presente nella redazione di “Quindici”, periodico di punta del Gruppo 63 fra il ‘67 e il ‘69: qui incontrò Adriano Spatola e tra i due ebbe inizio il sodalizio sentimentale-letterario che avrebbe condotto, fra l’altro, alla nascita della rivista “Tam Tam”. Ma già prima dell’uscita del primo numero di questa, Giulia aveva pubblicato con le edizioni Geiger, fondate nel 1968 da Adriano e dal sottoscritto, *Humpty Dumpty*, la plaquette di di nonsenses visuali, ricavati dalle pagine di *Alice in Wonderland*, opera di quel Lewis Carroll che lei annovera tra i suoi scrittori preferiti (vedi in questa stessa sezione al punto 2) e anche *Greenwich* vide la luce con un anticipo di alcuni mesi rispetto alla rivista. Il libro cui è dedicato questo documento reca il numero 21 della collana “sperimentale” e la data di uscita dalla tipografia, in formato 14,5x14,5, è il dicembre 1971: se si tiene conto del fatto che nel contempo la nostra piccola Casa editrice aveva già prodotto dieci titoli nella collana “poesia”, due nella collana “affiches” e uno nella collana “testi”, più quattro Antologie GEIGER, si può avere un’idea della prolificità editoriale in una situazione artigianale e tutto sommato, pressoché casalinga.

La specificità dei versi di *Greenwich*, interamente sussunti dall’atlante fisico e politico, con nomi di fiumi, laghi, montagne, paesi e città, uniti da assonanze ma anche da dissonanze non consiste tanto nell’assurdità degli accostamenti (e quindi solo nel nonsense a effetto), quanto nella imprevedibile musicalità che si ottiene con la recitazione, oltre che, in certi casi, nel divertissement ironico che ne consegue, questo sì voluto. L’esempio più lampante e conosciuto è quel Como è trieste Venezia (pag. 40 del pdf) dedicato a Charles Aznavour e Adriano Spatola, in cui persino “travagliato” e “disgrazia” sono autentici nomi geografici, il primo di un comune in provincia di Brescia, il secondo di una cima delle Alpi Retiche. Ma di queste associazioni verbali l’autrice fornisce anche una spiegazione “scientifica”, indicando in appendice persino le coordinate dei luoghi tratte dal World Atlas della Enciclopedia Britannica, da lei utilizzato per la composizione dei testi. Nella sua *Overture*, davvero “intraducibile”, Giorgio Manganelli si diverte: «*Che cos’è una mantova? Corre, uccide, teme il freddo, è violacea e ossuta, si lagna come la piacenza, svola come la vicenza, gloglotta come la pienza? Qualcuno di notte, ha mai incontrato in mezzo agli infidi vercelli, banda taciturna, trasparente, la garza omicida dei chieti?*».

Come detto, il documento si apre con la citazione dal saggio di Alessandro Giammei e si conclude, al termine del libro, con il capitolo dedicato a *Greenwich* da Eloisa Guarracino (figlia d’arte) nella sua tesi di laurea intitolata *L’itinerario poetico-esistenziale di Giulia Niccolai. Dalla poesia sperimentale alla poesia sperimentata*, discussa nel 2010 presso l’Università di Urbino. Un’ultima nota personale: una delle poesie è dedicata a me, su mia scelta per indicazione di Giulia. L’occhio e l’orecchio mi caddero su *In the downs*, che comincia così, scrivendo come si pronuncia, per evidenziarne il ritmo afro-americano: “Limpopó or crocadail? In de dauns river nail / (pontain marscis daun, levittaun levittaun). Due fiumi africani, un quartiere di Long Island e l’Agro Pontino in un formidabile mélange. Buona lettura.

Maurizio Spatola

Verona, 19 novembre 1977.

Giulia Niccolai con il poeta visivo Franco Verdi  
allo Studio della Quaglia



### III. Must a name mean something?

Pochi esperimenti linguistici tendono più chiaramente all'assoluto di *Greenwich*, la plaquette che segue ad *Humpty Dumpty* nel 1971 e che troverà, nella riedizione in *Harry's Bar*, l'omologa sezione *New Greenwich* come più tarda appendice<sup>40</sup>. Chiunque, leggendo una poesia del genere, composta solo di «nomi di luogo trattati come "nomi comuni"»<sup>41</sup>, non può non sorridere, soprattutto quando il gioco ricalca frasi immediatamente riconoscibili («Come è trieste Venezia» GW, 85) o assume pose sintattiche buffamente enfatiche («Navi che manerbo! Lodi?» GW, 81). Tuttavia, di nuovo, è bene ragionare su quello che Giuseppe Antonelli chiama «il senso del nonsense»<sup>42</sup>. Cosa sono d'altronde i toponimi se non il nocciolo più duro e conservativo del lessico, l'inalterabile classe di lemmi indeclinabili e riferiti a oggetti immobili che più lungamente resiste alla rapida evoluzione della lingua e dei significati? Solo i nomi di luogo più celebri sono traducibili e quasi nessuno subisce rilevanti mutazioni in altre lingue; tutti conservano, come rovine ben mantenute, vestigia di fenomeni linguistici ormai irrintracciabili nella lingua comune<sup>43</sup>; sono in numero spropositato<sup>44</sup> ma limitato e sono raccolti in repertori condivisi, come gli atlanti. Sarà anche divertente e nonsensical, ma una poesia costituita di parole tanto speciali è evidentemente anche ambiziosa: il codice di cui è composta è universale e fissato nel tempo, durevole, come una pregiata qualità di marmo. E verosimile che tra qualche secolo, quando la lingua di altri testi sarà ormai desueta e difficile da leggere, quella di questa raccolta non avrà bisogno di aggiornamenti né commenti per rimanere godibile a più latitudini. La scelta di Niccolai - che dichiara un debito allo "schema illogico" del più famoso testo di Lewis Carroll» (GW, 90), *Jabberivocky* - mostra una volta di più l'originalità della sua meditazione sul senso, che la rende una sorta di ingegnere del nonsense se accostata ai più tradizionali esponenti del genere. Già Lear infatti sfruttava la varietà del repertorio toponomastico per dare avvio, dal primo verso, al gioco fonetico dei suoi limerick e lo stesso Scialoja, sempre ponendoli fruttuosamente in sede rimica, appaiava ai suoi animali nomi di luoghi

40 — I testi di *New Greenwich* sono datati 1975-1979 ma, a parte una relativa tendenza alla lunghezza, potrebbero benissimo comparire nella plaquette del '71.

41 — L. Serianni, *Il gioco linguistico nella poesia ai Toti Scialoja*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*», cit., pp. 307-324: 309.

42 — G. Antonelli, *Il nonsoché del nonsense*, in *ivi*; pp. 9-26, *passim*.

43 — Una disciplina come la storia della lingua trova nei toponimi fondamentali riscontri da sempre. Per fare un esempio piuttosto noto, uno studioso come Arrigo Castellani è spesso ricorso a nomi di luogo per datare fenomeni morfologici e fonetici, per confutare teorie altrui o per argomentare le proprie. Lo studio della toponomastica in diacronia costituisce infatti, per la resistenza ai cambiamenti e l'inquadrabilità nel tempo e nello spazio, una risorsa significativa e utilissima per una scienza del genere.

44 — Desumo questa informazione dalla tesi di Master del geografo Davide Papotti, in cui si legge: «I dizionari della geografia sono gli atlanti e i loro indici [...]. La complessità compilatoria e matematica dell'indice dei nomi di un atlante supera effettivamente anche quella di un dizionario» (D. Papotti, *Geografia per la Poesia. Greenwich e Nuovo Greenwich di Giulia Niccolai*, tesi di Degree of Master of Arts discussa presso la University of Virginia nel gennaio del 1996, p. 41). Citando un repertorio di toponomastica italiana, Papotti segnala l'esistenza di almeno cinque milioni di nomi di luogo solo per la nostra penisola (*ivi*, p. 41n).

anche molto ricercati. In *Greenwich* è come se quello che per altri autori funge da "motorino d'avviamento" trovasse la potenza sufficiente a sopportare da solo l'intero viaggio: i toponimi rimano con altri toponimi (*asurettedatette; china:argentina; donnalucata:donnafugata* etc.), trasfigurano in pseudoverbi (*dripping; rivolta; raddusa-, roburenp*, etc.), pseudoaggettivi *Smorto'*, *mosciano\ acuto\ bountifub*, etc.), pseudonomi spesso accompagnati da attributi (*sweet home\ torremaggiore\ rising star, ragalmuto* etc.) e così via, sostanziano una lingua poetica tanto nuova e dal significato incerto quanto antica e universalmente riconoscibile. Un solo precedente nella tradizione nonsensical sarebbe accostabile - per l'uso plurimo di nomi propri come nomi comuni o in luogo di altri elementi grammaticali - a un esperimento simile, ma è assolutamente certo che Niccolai non potesse averlo presente. Si tratta di una strofetta inedita di Scialoja, scritta addirittura nel 1944 (quasi trent'anni prima dell'esordio nonsense di *Amato Topino Caro*) e costruita non con toponimi ma con cognomi di pittori:

### Il cavalletto imbizzarrito

Mafai attenzione  
passa un Carrà  
sullo Stradone:  
son rischi grandi  
pei diMorandi  
nella città.  
Fuggi in silenzio:  
pericolo imMenzio,  
ché senza fari  
ti puoi amMaccari.  
Tale è la crisi  
che mi scappa De Pisis.  
Cocchiere boia  
dai modi grevi  
guai se ci Levi  
Toti Scialoja!<sup>1</sup>

*Greenwich* rimane, in ogni caso, più audace: oltre a prolungare l'esercizio a un intero libro, limita i prelievi dalla lingua reale alle sole congiunzioni, agli articoli e alle preposizioni. Gli appigli per interpretare il risultante intreccio di segni che, all'apparenza, «contano solo per la suggestione evocativa del suono»<sup>2</sup>, vanno cercati esplorando con cura i territori del paratesto<sup>3</sup>, allestiti metodicamente dall'autrice per

---

45— La poesia non compare in alcuna raccolta di Scialoja ma è riportata, col titolo *Il cavalletto imbizzarrito*, in G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in *Toti Scialoja. Opere 1955- 1963*, catalogo della mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 5 dicembre 1999 - 13 febbraio 2000, pp. 127-216: 136.

46— L. Serianni, *Il gioco linguistico*, cit., p. 309.

47— Lo mostra bene il lavoro di Papotti succitato (vd. n. 44) che, in oltre sessanta cartelle dedicate al solo *Greenwich*, passa in rassegna la spendibilità di dediche, titoli, epigrafi, note, illustrazioni, punteggiatura, etc. in sede interpretativa.

permettere a chi legge di non perdersi nella sua geografia pirotecnica. Ecco dunque che alcuni titoli rivelano il senso delle poesie che individuano, come nel trittico *De Dijon à Besangoon - De Besangon à Lyon - Environs de Lyon* (GW, 78-79). I tre componimenti, numerati in sequenza, raccontano evidentemente di un viaggio dalla Borgogna alla provincia di Lione e, pur nell'impossibilità di tradurre con certezza, è lecito pensare che l'«Auxonne [...] vit» di partenza e il «jarrest» verso la fine alludano a un'esortazione (qualcosa di vicino ad 'andiamo, presto') e a un sospiro affaticato ('mi fermo'). Non mancano esclamazioni di soddisfazione per i paesaggi incontrati, magari descritti con preziosismi formali («la joux plenise I plenisette I champagnole la latette I chevrotaine I de la saine!»), o frasi che sembra di dover pronunciare allungando l'indice verso novità che si profilano all'orizzonte, mentre si procede («Ecully la mulatière»). Il tutto, incredibilmente, è costruito proprio selezionando i nomi dei luoghi che si potrebbero incontrare viaggiando da Digione a Lione e vagando un poco intorno alla città d'arrivo. Altrettanto significativo l'uso delle dediche, fittissimo, che può perfino nascondere informazioni sulla genesi dei testi. La poesia *Como è trieste Venezia*, già citata, è naturalmente dedicata a Charles Aznavour, ma accanto al nome del cantautore compare quello di Adriano Spatola, reale ispiratore del titolo ripreso nell'*explicit*. A riprova, quando diversi anni più tardi domanderanno all'autrice l'occasione del componimento, non ci saranno esitazioni:

Lo ricordo perfettamente. Eravamo appena saliti in auto  
Spatola e io e la frase "Como Trieste Venezia" venne con-  
temporaneamente in mente a entrambi, ma la disse prima  
lui. A lui non ho mai detto che ero certa che ci fosse stata  
"mandata", dato che era arrivata anche a me e, per Come  
la pensavamo allora, non poteva essere così!<sup>48</sup>

Le spie paratestuali finiscono poi per collidere, come nel caso di *Costa e Villa* in cui i toponimi del titolo corrispondono ai nomi dei dedicatari:

Villa e Costa

*a Emilio Villa e Corrado Costa*

Vieste margherita di Savoia a sannicandro

termoli torremaggiore e trinitapoli.

Lucerà e lauria ariano irpino

potenza marsico grassano.

Guardia ascoli striano.

Guardia castelforte e capestrano.

Guardia: Villa e Costa conversano!

(GW, 89)

Non solo in questi versi, di nuovo, i luoghi evocati hanno una pertinenza non casuale con l'oggetto del testo (Villa e Costa sono infatti frazioni

---

48— Giulia Niccolai, intervista a cura di P. Polvani, in «LaRecherche.it», 10 gennaio 2012 - 15.45.11, <<http://www.larecherche.it/testo.asp?Id=448&Tabella=Articolo>>.

limitrofe a Mulino di Bazzano, il luogo in cui Niccolai, Emilio Villa e Corrado Costa si incontravano e lavoravano) ma vengono anche chiaramente alla luce alcune delle minime operazioni sul lessico geografico che l'autrice mette in atto per costruire l'ipergrammatica del libro. Ad esempio il toponimo 'Conversano', parossitono, si tramuta evidentemente nel verbo proparossitono 'convèrsano' (caso non isolato, che si ripete altrove in coppie come Staiti/stàiti; Arborèa/arbòrea; etc.) chiarendo - in forza di rima - che anche 'capestrano' e 'striano', a loro volta in realtà parossitoni, devono essere letti come verbi alla sesta persona. A confermare la natura predicativa di 'conversano' contribuisce d'altronde il mantenimento della maiuscola per 'Villa' e 'Costa', che (in base anche alla dedica) non possono che essere due persone còlte - appunto - nell'atto di conversare. In tutto il libro accorgimenti di questo tipo, in sinergia con la curata struttura sintattica delle sequenze di toponimi (legati da congiunzioni, preposizioni e segni paragrafematici), scorcia ogni possibilità di ridurre i componimenti allo statuto della filastrocca divertita. Si tratta di risultati eleganti di un lavoro complesso e inedito. L'autrice, citando Ionesco in epigrafe alla sua nota di chiusura, intende davvero dimostrare l'assurdo per cui «geografia e filologia» sarebbero «sorelle gemelle» e non manca anche stavolta di rivelare il suo procedimento compositivo, basato di nuovo su una fonte ben precisa: «il World Atlas della Enciclopedia Britannica» ironicamente scelto come lemmario universale «perché porta come motto sul frontespizio la seguente frase ricca di garanzie "Ali The World's Here - Unabridged"» (GW, 90). L'andamento prosodico delle frasi costruite a partire da questo repertorio, più che imitare la lingua giustapponendo in false sintassi i lemmi dell'atlante, sembra produrne una valida a tutti gli effetti, in alcuni casi anche perfettamente chiara alla prima lettura (in un recente scritto il filologo Andrea Afribo ha tradotto, *en passant*, la solita *Como è trieste Venezia* mostrando l'immediata leggibilità almeno dei primi versi: «Igea travagliato I trento treviso e trieste I di disgrazia in disgrazia», «Andava travagliato I dentro diviso e triste I di disgrazia in disgrazia»<sup>49</sup>. A livello di retorica formale poi la cura è estrema, con numerose allitterazioni («Ceris ceres senales» GW, 86), anafore («Acuto brianza sinnai il bussole- no I e bisceglie difesa melodia. I Acuto brianza l'ultimo uomo[...]» GW, 83), anadiplosi («El progreso? I El progreso estelè» GW, 84), accumulazioni («Pleasant islands, ardennes, cochinchina I cocoa, cilician gates and argentina!» GW, 83) e altre figure di suono, rime inclusive (land : richland, GW, 81), imperfette (silis : siris), equivoche (Stillwater : stili water) e identiche (Maria : Maria, GW, 80, dantescamente in ossequio alla vergine!). Si raggiungono perfino vertici di elegante complessità quando non solo la tessitura retorico-fonetica è degna della migliore poesia, non solo la lettura è accompagnata verso la comprensione da un'attenta gestione dei dati paratestuali, non solo i toponimi mantengono un'interna coerenza geografica disegnando un percorso non casuale rilevabile sulla mappa, ma addirittura si riescono a imitare una drammaticità e una prosodia tipiche dei luoghi che corrispondono alle parole usate:

Palermo-Orgosolo  
 Ortisei donnalucata?  
 Lanusei donnafugata?  
 Ansiei leonessa amatrice?

49 — A. Afribo, *Tracce di nonsense nella poesia italiana del Novecento*, in «Treccani.it», <[http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/nonsensi/3.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/nonsensi/3.html)> . L'articolo - in cui purtroppo l'assonanza con limerick deve aver trasformato *Greenwich* in "Greenwick" e un errore di battitura *Como è trieste Venezia* in "Como era trieste Venezia" - cita affettuosamente Niccolai alla sezione *Neoavanguardia acrobatica*

Premilcuore flumendosa lampedusa  
Crevalcuore formosa generosa signora pulita!  
Raddusa agira il regalbuto  
Cianciana cianciana contessa Entellina...  
Alto ulassai  
Acuto ussassai  
Staiti muta femmina morta!  
(GW, 85)

Neanche un lettore occasionale faticherebbe a riconoscere il tema di genere nella sequela di toponimi sintatticizzati, ed è incredibile come Niccolai sortisca effetti simili anche in altri idiomi, usando toponimi stranieri accordati con articoli, congiunzioni e preposizioni tratte dalla grammatica del luogo (o del tempo, nel caso del latino) di volta in volta scelto in un disinvolto plurilinguismo pentecostale.

Per ricostruire l'appassionato rapporto critico con la lingua e con le lingue intrattenuto dalla nostra autrice nei dintorni della fruttuosa esperienza di *Greenwich* bisogna notare come, in tutti i testi analizzati fin qui compresi *Humpty Dumpty* e *Dai Novissimi*, Niccolai non faccia mai uso di un codice comune o proprio ma prenda sistematicamente a prestito i significanti da ambiti impropri o comunque inventati da altri. Forse è ormai troppo facile notare come la sua *inventio* stia tutta nel significato, nel senso che si ingegna di conferire alla materia scelta a partire dalla natura stessa di tale materia. In una sorta di incantesimo di *envoutement* gli ipotesti o i lemmari affittati vengono manipolati quanto basta per prosciugarne il senso originale, e poi ricaricati verso un nuovo, rivelatore orientamento semantico. Il termine "affittati" non è casuale: è la stessa poetessa a usare *chartered* per definire la sua lingua sperimentale e noleggiata quando è chiamata a chiarire il funzionamento dei suoi *Webster Poems*, composti tra il 1971 e il 1977. Mi sembra significativo che, partita nel '69 con una citazione nonsense dal noto dizionario americano, Niccolai scelga di affittare proprio la lingua del Webster's dopo aver saccheggiato il World Atlas dell'Enciclopedia Britannica. Se in *Greenwich* si noleggiavano le parole dall'indice dell'atlante, in *Webster Poems* sono le definizioni stesse delle parole a costituire merce di scambio, sostanziano una serie di «poesie ad personam». Il nuovo procedimento creativo consiste infatti nell'appaiare il nome proprio di un artista a un nome comune di cosa, descrivendo in poesia un quadro o un testo dell'artista scelto attraverso la definizione che il vocabolario dà per la cosa. Gli scarti tra referente e referente sono complicati, la stessa autrice definisce i risultati «didascalie o postille», aggiungendo però subito dopo che

Mancando qui i quadri e le poesie in questione [...] che  
i testi abbiano o meno un qualche significato per i terzi e  
gli estranei, è impresa tutta addossata alla poesia stessa.  
(WP, 144)

La tendenza a costruire testi a margine di altri testi, con un grado di autonomia di solito impraticabile per le glosse e i commenti tradizionali, raggiunge qui un ulteriore livello di articolazione: l'oggetto analizzato non è infatti lo stesso da cui si estraggono i moduli compositivi e la filiera del lavoro «da laboratorio» diventa quindi praticamente irrintracciabile. I risultati tuttavia - tutti in inglese, naturalmente, traendo la loro sostanza da un dizionario monolingua - rimangono godibili malgrado le cautele espresse dall'autrice, anche quando si sfiora il limite dell'elaborazione logica postillando Palazzeschi attraverso una nota a piè di pagina alla postilla costruita con la definizione di "postilla" nel

vocabolario (!). Non riuscendo a spiegare più chiaramente di così la complessità di quanto avviene nel testo, sarà forse meglio che citi integralmente il brano in questione:

A webster poem for Palazzeschi  
Footnote to "Postilla":  
subordinated and added  
either in the margin  
or between the lines  
set apart or  
placed below  
passer-by on the printed page  
this tribute to a footnote  
comes anyhow after tributary  
and before  
tricarboxylic.

(WP, 142)

Da notare come Niccolai, pur proiettata a un livello di «logica dell'incongruo» davvero degno delle macchinazioni di Carroll, non perda mai l'orientamento, dichiarando qui la posizione in cui si trova scrivendo ('tribute', v. 8) e collocandola esattamente tra 'tributary' e 'tricarboxylic'. Più tardi dirà, mantenendo un piede nella geografia e uno nell'alfabeto, «Vado spesso a Milano I e vivo tra Melano e Mulino di Bazzano» (PS, 194). Il fossato tra significati e significanti è dunque colmo, e trabocca; la negazione dell'assolutezza della lingua in sé, trattata come luogo relativo o reinventata a partire dai nomi di luogo, è raggiunta in testi simili a metà tra le ipotesi scientifiche della linguistica coeva<sup>50</sup> e i risultati più ingenui e liberamente ludici che gran parte della neoavanguardia italiana e internazionale perseguiva<sup>51</sup>. L'opera di Niccolai non procede dunque per tentativi casuali, né si limita ad ammicciare al bizzarro proseguendo di esperimento in esperimento: la sua scrittura ha il merito di conservare una avvincente coerenza teorico-formale, riscontrabile seguendo il percorso progressivo testimoniato da *Harry's Bar*. A conferma compaiono di continuo dettagli che non possono essere casuali.

50 — Le teorie di Noam Chomsky non dovevano essere estranee all'ambiente neoavanguardistico intorno a cui la nostra autrice gravitava visto che Alfredo Giuliani, nella seconda metà degli Settanta, componeva e divulgava il suo Poema Chomsky (A. Giuliani, Versi e non versi, cit., p. 193) che, tra l'altro, è costruito sulla frase che il linguista americano propone proprio come esempio nonsense: «colorless green ideas sleep furiously». (Cfr. N. Chomsky, Syntactic structures [1957], Mouton, Berlino 2002, p. 15).

51— Niccolai era certamente, in quanto traduttrice e codirettrice di "Tam Tam", in contatto diretto con l'avanguardia sudamericana (in Brasile è nato il concretismo), con numerosi sperimentalisti giapponesi pubblicati a Mulino di Bazzano, con autori statunitensi etc.



Ad esempio tra le «ballate polilinguistiche» (WP, 146) successive al lavoro sul Webster's, troviamo una *Lookheed ballad* dedicata allo scandalo omonimo che in quegli anni scuoteva l'Italia e costringeva il Presidente della Repubblica alle dimissioni<sup>52</sup>

I versi, anche stavolta, affittano la lingua da una fonte strettamente legata all'oggetto e al titolo della poesia. Passando dalle immense possibilità combinatorie insite nel dizionario a quelle certamente più modeste offerte dal *database* di *keywords* che i criminali dirigenti della compagnia avevano elaborato al computer (questo è il nuovo, particolarissimo terreno di studio), l'autrice riconosce tra l'altro, con lucida lungimiranza, che - anche restringendo tanto il campo di lavoro - «per classificare e elaborare in tutte le loro possibili combinazioni i vocaboli del "libretto nero"» e produrre tutti i testi letterari che potrebbero generare, sarebbe necessario un «cervello elettronico»<sup>53</sup> (RS, 153). Ciò che ci interessa notare è però come, dotata di un cervello umano ed evidentemente umanistico, Niccolai scelga una sola tra le numerosissime opzioni combinatorie, e che la costruisca tenendo presente il proprio instancabile percorso di ricerca linguistico-letteraria. La poesia si apre infatti con la parola «O- thello», che rimanda immediatamente alla prima citazione dal

Webster's Dictionary in epigrafe a *Humpty Dumpty* (il «term» in questione era lo stesso nome proprio shakespeariano) per cucire di un solo filo i lemmari esplorati fin lì - da *Alice* all'atlante, da *I Novissimi* al dizionario - e liberare riabilitandole le parole dell'infame "libretto nero", che inaspettatamente chiude un cerchio. Resta forse da domandarsi, come fossimo in Wonderland, che cosa mai significherà la parola 'othello'.

52— In una nota alla ballata, la poetessa specifica l'occasione in cui l'idea per l'esperimento linguistico le è venuta in mente. Ci dice infatti di aver potuto consultare il "libretto nero" dei responsabili dello scandalo sul «supplemento a Panorama, 15 giugno 1976», e di aver poi lavorato sulle parole che lo componevano partendo da una fase analitica per arrivare a una classificazione e a una descrizione utili al riuso creativo del suo nonsense. «In prospettiva strutturale, esaminando ulteriormente vocaboli cifrati del "libretto nero", ci rendiamo conto di poterli suddividere in altre tre grandi categorie: nomi tratti dalla flora e dalla fauna (antilope, lillà, leone, iris ecc.), nomi che hanno connotazioni eroico-epiche (argonata, cosmo, gladiatore ecc.) e parole tipicamente sassoni, monosillabiche e onomatopeiche che corrispondono a volte ai "rumori scritti" dei fumetti americani, come ad esempio: *sob* (che in inglese vuoi dire piangere, singhiozzare), *jab* (accoltellare), *tap* (bussare alla porta) ecc.» (RS, 153). Il testo, mi sembra, è utile anche a capire più precisamente i procedimenti compositivi e di selezione lessicale alla base di altri testi, come *Greenwich*.

53— Esperimenti simili, come quello del *Tristano* di Nanni Balestrini (Feltrinelli, Milano 1966) - un iperromanzo composto di moduli intercambiabili che, ricombinati casualmente, danno sempre una linea narrativa sensata - hanno in effetti atteso, dopo la prima pubblicazione, che gli strumenti informatici e tipografici raggiungessero le possibilità immaginate in sede di scrittura. La riedizione di *Tristano* (DeriveApprodi, Roma 2007) è oggi davvero stampata in copie uniche numerate ognuna diversa dall'altra.

**Da *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione* pubblicato sul numero 51 de "il verri" del febbraio 2013**



s/21

Giulia Niccolai  
Greenwich  
Edizioni Geiger

nonsenses geografici  
con una intraducibile « ouverture » di Giorgio Manganelli  
e 6 disegni di Giosetta Fioroni

geographical nonsenses  
with an untranslatable « ouverture » by Giorgio Manganelli  
and 6 drawings by Giosetta Fioroni

Che cos'è una mantova? Corre, uccide, teme il freddo, è violacea e ossuta, si lagna come la piacenza, svola come la vicenza, glolotta come la pienza?

Qualcuno, di notte, ha mai incontrato in mezzo agli infidi vercelli, banda taciturna, trasparente, la garza omicida dei chieti? Non fissate negli occhi l'ottuso viterbo, non lasciate contropelo l'illividito dronero, chiotto e rugginoso frequentatore di ebridi gravine, ove tetre si aggrovigliano le lampeduse dilette agli aureolati santini...

„Voglio un pianeta di nonsense”, disse il pantocrator svogliato; „un pianeta senza senso?” disse l'arcangelo, lento e sferragliante. Il pantocrator era insieme malinconico e estremamente irritato: „un pianeta con tutti i sensi, ma non uno dopo l'altro”, e aiutandosi con il gesto intrecciò ventimila mani e dodicimila piedi, „così” disse, sfidando con la sua galassia di occhi senza palpebre il grasso arcangelo sdraiato nella sinecura preadamitica; „uno dentro l'altro, sopra, sotto”, e mescolò le mani in maniera squisitamente bizantina. „Detesto l'armonia delle sfere” precisò, ma senza acrimonia, „non vorrei viverci dentro tutta la vita”.

Un padre di famiglia attendibile e ininteressante dichiarò: melegnano; e il pantocrator ascoltò e vide che era buono. Era il nono giorno, giorno cosmico delle ferrovie; la grande caldaia stracolma di consonanti di vocali affannosamente inseguita da un frustrato vagone di „a capo” si mise a percorrere la palla da bigliardo del pianeta calvo come un neonato.

I verba popolarono gli spazi innocui e dementi; e cominciarono le loro storie perennemente incoative; si prenda ad esem-

pio una gemona: essa fu, nell'ordine, un tipo di giraffa portatile — ma allora non esistevano né giraffe né portatori, e la cosa creò un tale imbarazzo — un frullatore di cigni, una vergine di lardo, un gemito ritmico e ispanico, una gigantesca pietanza con carni di animali increati; o si prendano gli ascolti, intrigati irrimediabilmente dalla propria pluralità (un sistema di cassettoni, querce, linguisti, malfattie veneree?) e dunque sempre sulla soglia dell'invenzione della matematica; ma tutto questo in modo vago, miscelaneo, composito, un congerinare di membra di ogni estrazione, ipotesi di oggetti, giocattelli di anima, ectoplasma, sangue, selce, cellulosa e voce; qualunque cosa fossero, e per lo più non erano assolutamente nulla, avevano voce; melodiosa, svagata, lievemente interrogativa, senza petulanza — verolanuova (?) — più che altro una vera e comprensibilmente scilinguata cantilena del nonesistere.

Dicono i profeti che certo un giorno il pantocrator si stancherà di questo inane gioco — i profeti hanno tutti un affettuoso accento milanese — e i nonsense per senescenza o per acquiescenza al superio pietrificeranno in compatte abitabili strutture. Allora la gente vagherà dall'uno all'altro sasso bucato, e ne trarrà una gioia moderata ma costante. Ma questo in un futuro remoto, o forse mai; per adesso su tutto il nostro pianeta si stende, puntuale, impenetrabile, farfugliante calotta nota come l'era di Greenwich.

*Giorgio Manganelli*

A marmolada

A marmolada omst wartburg the placid lake  
whilst pirineus kodok to seascale ruhr.  
Shiraz tyndale skaw algeria gate,  
alhambra rode, las vegas trent  
and rushmore mount romania to tashkent  
Po hai, poitou, polànd, poitiers!

**Istanbul?**

*a Germano Lombardi*

**Ulan Bator.**

**Paullo**

**Mombello**

**Sambuco**

**Mombasa.**



Brohl

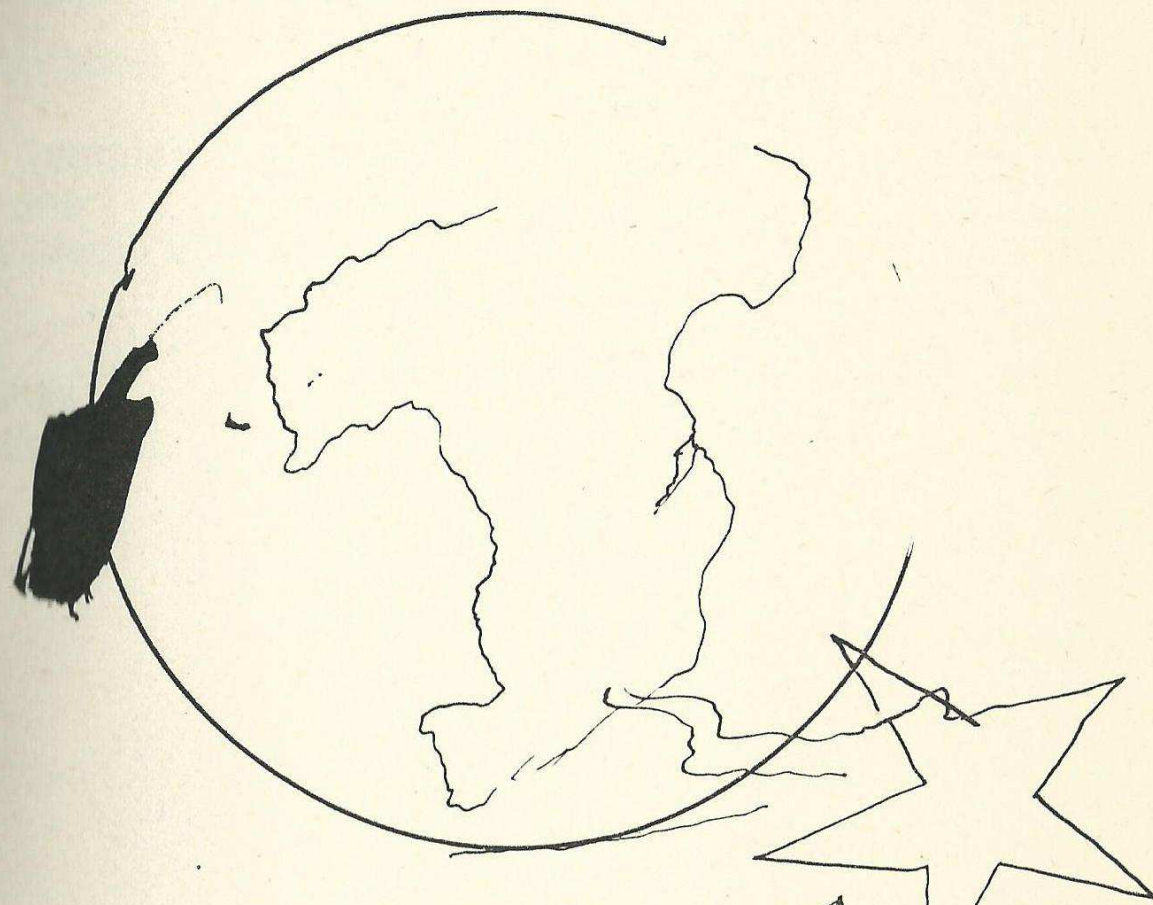
*für Gerdamaria Schulze*

Weser-weser oder Neisse  
Siegen Freital Ost Tirol  
Pilsen Coburg und Gebirge  
Bayreuth Brohl.

Samassi mannu

*a Milli Graffi*

Samassi mannu  
serpeddi ferru,  
sennori ruju  
strisaili torpe,  
senorbi seulo  
serrenti nieddu.



~~Samassi marna~~  
serpeddi ferru,

1. De Dijon à Besançon

*à Julien Blaine*

Dole Dampierre!

Auxonne

— fraisans l'oignon —

vit

valay

le genlis

de pontallier.

## 2. De Besançon à Lyon

Arsure arsurette  
la joux plenise  
plenisette  
champagnole la latette  
chevrotaine  
de la saine!  
Lous le saunier  
loule le doucier  
farne le pasquier  
et  
BAUME LES MESSIEURS.

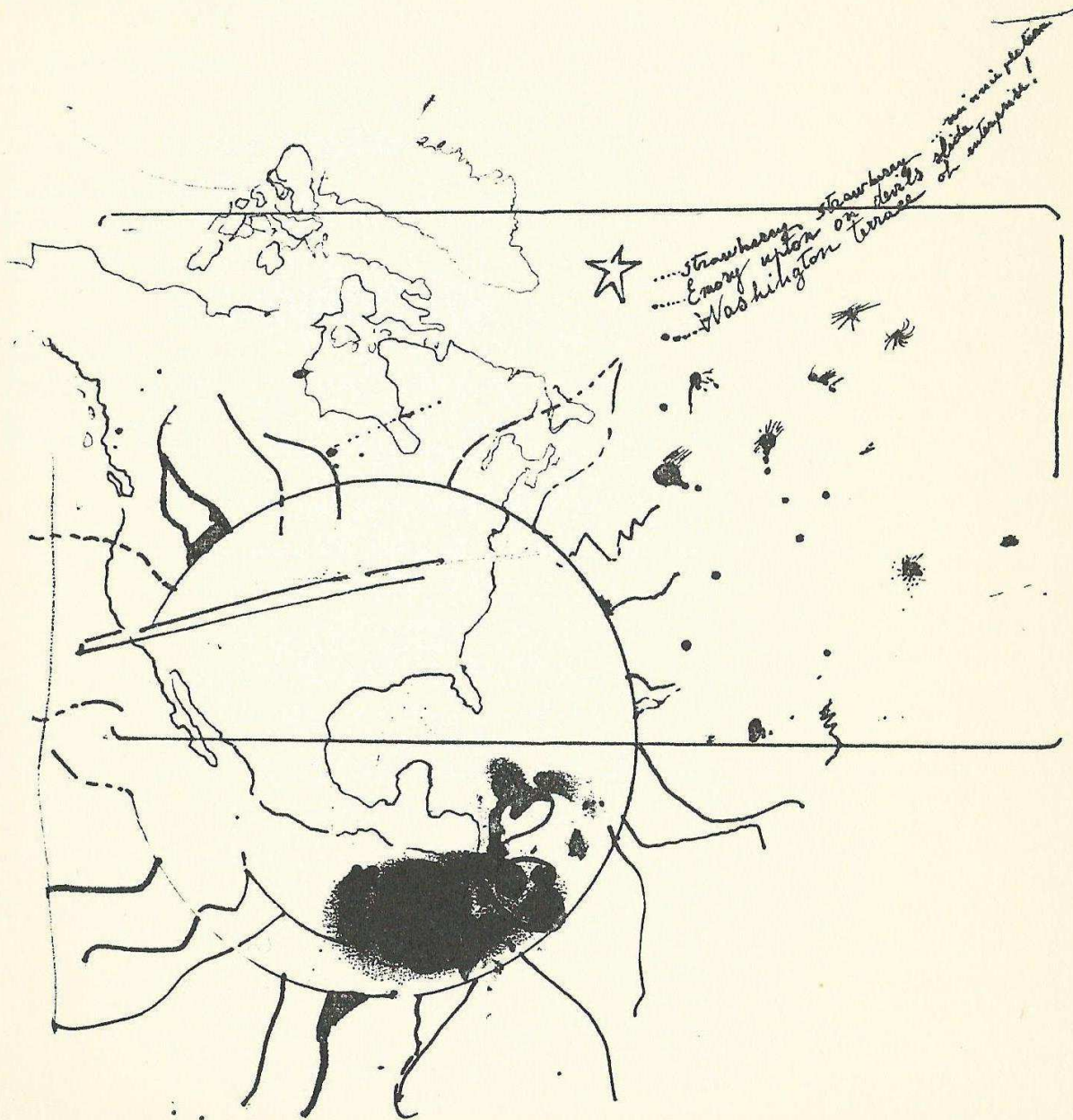
### 3. Environs de Lyon (Légende)

Ecully la mulatière, Pierre Bénite  
— soucieu en jarrest — corbas les aiguillons  
de Ste. Consorce la brochetière.  
Craponne la pape grange rouge!  
chasse le charmillon  
digue le plat garby  
la barollière la roussillère  
le garon de la cagère!

Utah

*to Gianfranco Baruchello*

Strawberry strawberry  
holden monroe  
bountiful farmington  
minnie plateau.  
Emory upton  
on devils slide  
washington terrace  
oh enterprise!  
Riverton vernon  
elmo woodside  
strawberry strawberry  
lofgreen lakeside.





Polska Major Poem

*to Enrico Clerici*

Szamos szabadszallas!

Szabolcs-szatmar

Szamotoły szarvas

Szczakowa

SZCZEBRZESZYN

Szczecin

Szczecinek

Szczuczyn:

## Reunion

*to Tiziano*

Maria Theresopiel flint Clermont-Ferrand.

Fly Maria, fly.

Forlì John O' Groats (raddom fother-in-ghay)  
wiggan souffrière belle belaire:

Levallois Peret (her frischess haff).

Cherry valley Maria, cherry valley.

Yarkhand, yarmouth, rinslip Maria  
richfield, richland, richmond.

Loyalty islands lynn Maria.

Merton and morden avenches dee Maria

(lofooten in low countries, lower saxony and new guinea).

Hopewell Maria, hopewell.

Virgin isles vaal Maria.

Justice holt Maria.

Hells gates

Kincardine guam and glasgow masbate la vandee.  
Gomorah lambeth — york cape, york town and yorkshire  
to tibet —  
Lockport missouri gehenna mobile the jebel levant states,  
Stockholm, hot springs, south shields, hells canyon and  
hells gates.

Rising star

Home sweet home sugar land  
richland  
dripping springs of sweet water  
golden acres where sudan  
glen rose a sunray  
cross plain and blooming grove.  
Laredo!

May the crystal sterling silver rising star  
fall on dallastexas.



Rising Star

Lodi?

*a Nanni Balestrini*

Treviglio. Rovato brescia asola visano  
e adda e oglio e mincio e garda  
lograto barghe pastrengo e margaria.  
Navi che manerbo! Lodi?

Stillwater, still water

*to Joan Arnold*

Stillwater, inland sea  
erie lake of galilee.

Still water nan dead sea,  
barrier reef chios laramie.

Cayman isles good hope cape,  
bering strait on ozark lake.

Leven loch in lemnos put in bay  
portland bight or port lyautey.

Case paucis

*a Marisa Bonazzi*

Arborea palmas roburent ruinas  
domus novas noli et calangianus  
inter case paucis et fertilia silis  
nec modica mores nec privernum siris.



Non torno

*a Giorgio Manganelli*

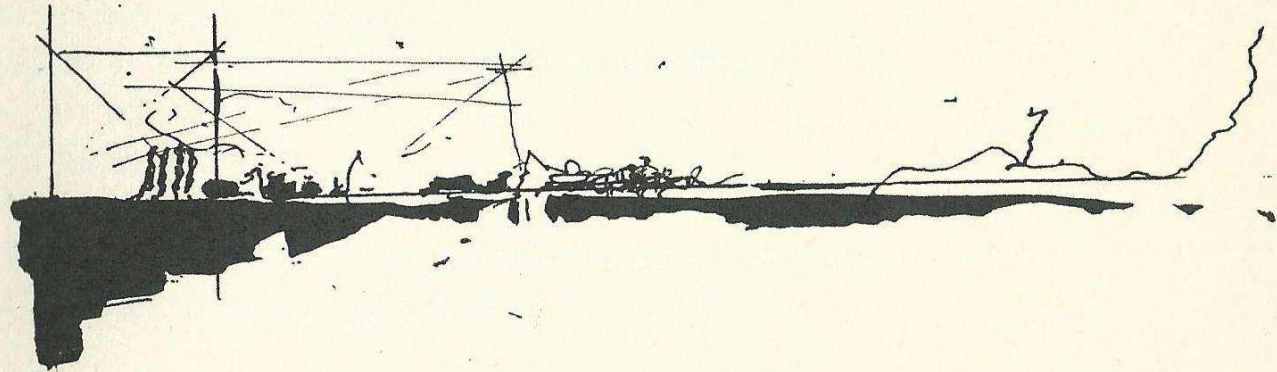
Acuto brienza sinnai il bussoleno  
e bisceglie difesa melodia.

Acuto brianza l'ultimo uomo fino la meta  
– vaprio rivolta introbio.

Acuto brianza fino mornasco e saronno  
grigna e lierna

turbigo sozzago e oggiono osnago.

Ah morto milano mortorio mosciano!



acuto brianza fino manerico e  
saronno

To Rosetta, Parthia and Geneva

*to Glossetta*

Eureka Rosetta,  
Parthia and Geneva!  
Ipin a krefeld on a cape  
With a glossa linguetta.  
Ethiopia Geneva,  
Parthia and Rosetta!  
With a londonderry and a merrymack  
Iran to Japan.  
Etruria Parthia,  
Rosetta and Geneva!  
Pleasant islands, ardennes, cochin-china  
Cocoa, cilician gates and argentina!

## Sambas

*para Giovanni Anceschi*

Salud Asuncion

my negrita prinzapolca de limon!

Venustiano capoblanco coronado de las perlas.

Venustiano capoblanco coronado de rayon.

Cardenas tabasco boruca dolega el boquete:

aguililla, aguadulce, aguascalientes.

Jiquilisco jinotega acotal la union de colon

las tablas pedasi

en el golfo ciriqui.

El progreso?

El progreso esteli.

This hawk

*to Franco Beltrametti*

This savage richland — big arm big bone  
big foot big horn big lick big lost  
big slough big soldier

**BIG TOP**

this hawk.

Palermo-Orgosolo

Ortisei donnalucata?

Lanusei donnafugata?

Ansiei leonessa amatrice?

Premilcuore flumendosa lampedusa

Crevalcuore formosa generosa signora pulita!

Raddusa agira il regalbutto

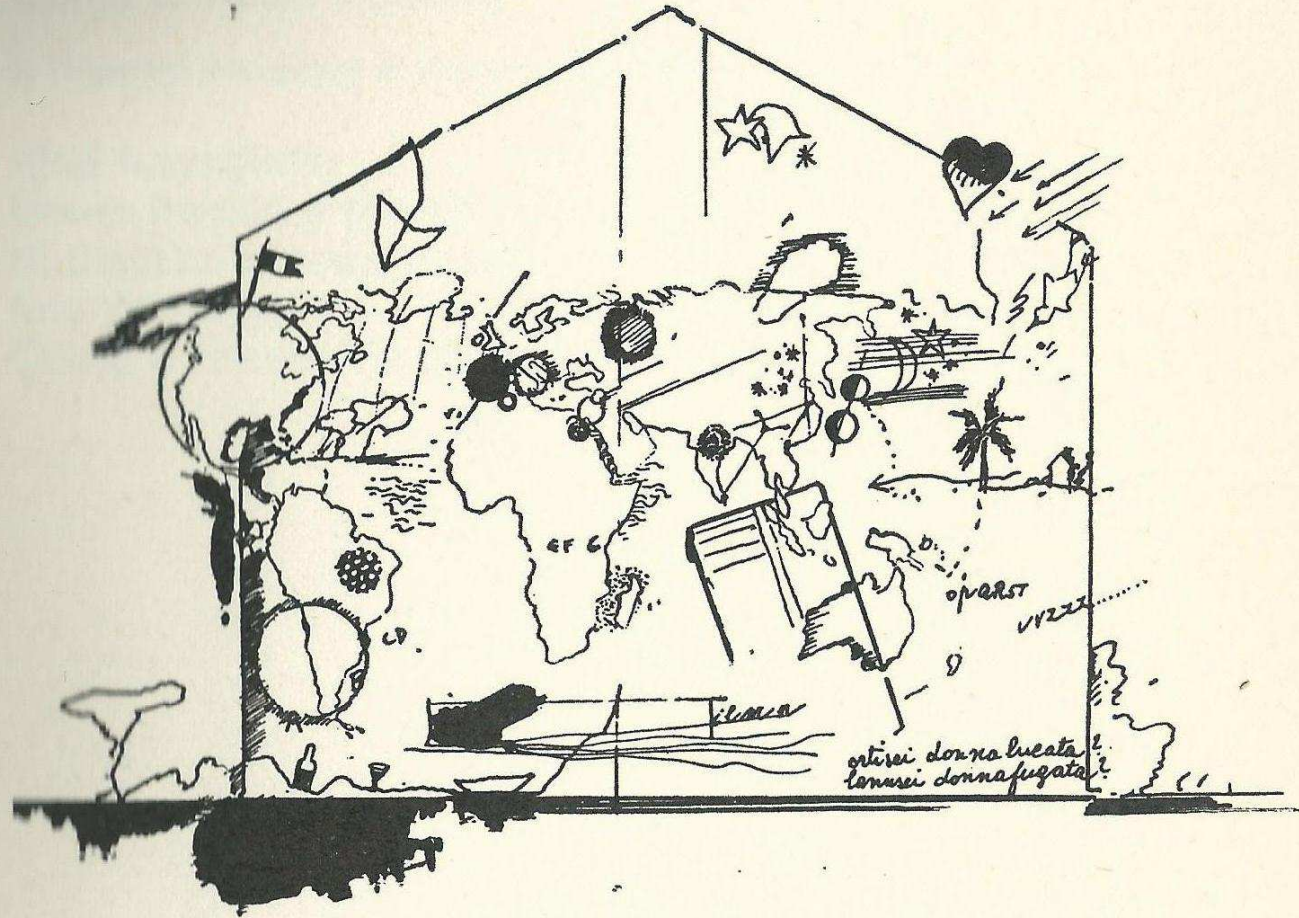
Sciacca siracusa il racalmuto.

Cianciana cianciana contessa Entellina . . .

Alto ulassai

Acuto ussassai

Staiti muta femmina morta!



ortisei donna lucata  
lanusei donna fugata

ilana

oparst

Como è trieste Venezia

*a Charles Aznavour e Adriano Spatola*

Igea travagliato

trento treviso e trieste

di disgrazia in disgrazia

fino pomezia.

Como è trieste Venezia . . .



Mulde Schweiz

*für Gerald Bisinger*

Dinkelsbühl durlach die fichtel Planen,  
Ilmenau saalfeld die saale Schleiz  
Rottweil die belzig Wurzten Weimar  
Schaffhausen mulde Schweiz.

Carroll

*to Ello Pagliarani*

Topsham Thornton rumford  
to winthrop monmouth.

Chisholm Wilton brunswick  
to a booth bay bath.

Randolph Bridgton bradford  
sanford malls

and mechanic falls.

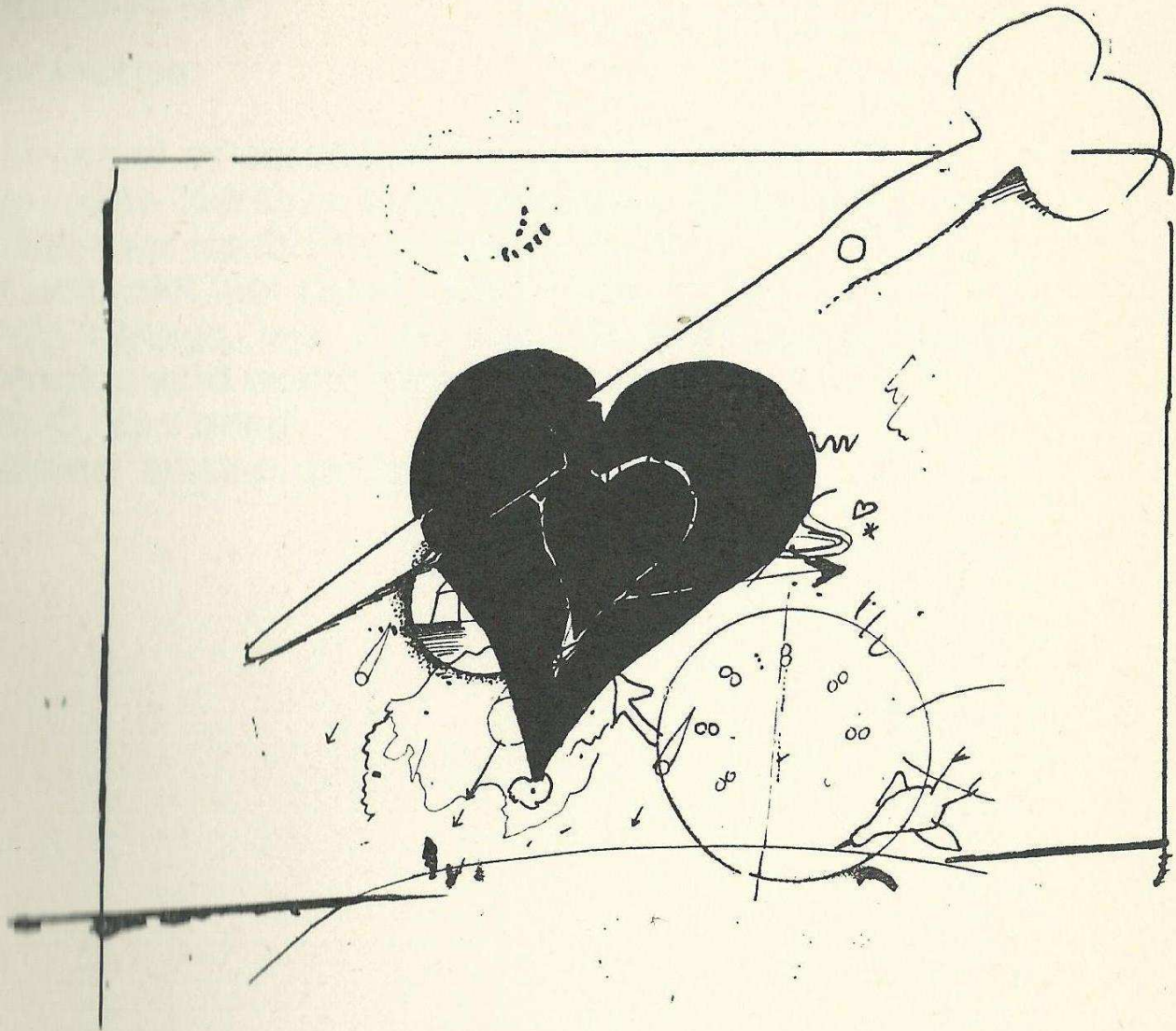
Kittery rochester

somersworth dover.

Cenis ceres

*a Nicola de' Angelis*

Cenis ceres senales  
mumullonis mules  
atque ostra milis  
tunc fertilia silis.



In the downs

*to Maurizio*

Limpopo or crocodile? In the downs river Nile  
(pontine marshes down, Levittown Levittown).

Hull river doubt! Horn district Hurst!

Cook Inlet Kiel Canal, firth of first.

Hot springs, Isle of Bombay, Botany Botany Botany Bay.

Hook placid wood, Sacramento Hood!

B. C. can bend

dismal swamp, Puget Sound, Lands End!

Red cloud            on slaughter beach

red lake

this mad lake

blood vein

this red river  
this red water

red hook

this red wing

raw hide

red gut

blood root

this smoke hole

bloody foreland

this battleview

killin

killin

killin.

Bloodsworth

bloodsworth

this war?

## Villa e Costa

*a Emilio Villa e Corrado Costa*

Vieste margherita di savoia a sannicandro  
termoli torremaggiore e trinitapoli.

Lucera e lauria ariano irpino  
potenza marsico grassano.

Guardia ascoli satriano

Guardia castelforte e capestrano

Guardia: Villa e Costa conversano!

Noc! big bay de nom

Noc! big bay de nom,  
the grenadines seville yanon,  
the hague galway and galloway,  
sonora split — mersey —  
tver nottingham that perth pelion!



## NOTA

« Geografia e filologia sono sorelle gemelle »  
E. Ionesco, *La lezione*.

Questi nonsenses sono stati composti, materialmente, secondo un programma concepito a tavolino, ma credo che la loro provenienza più ovvia sia rintracciabile nelle stazioni ferroviarie e negli aeroporti. Chi, ipnotizzato dalla noia, non si è mai messo a leggere e a rileggere i tabelloni degli Arrivi e delle Partenze finendo col dare alle colonne di nomi il confortante ritmo delle filastrocche? *Greenwich* è dunque una specie di viaggio non nei territori del linguaggio ma nel linguaggio dei territori.

L'utilizzazione del termine geografico — mediante assonanze o dissonanze, e montando o smontando i significati letterali — porta a risultati solo apparentemente assurdi, il cui scopo reale è quello di evocare possibilità semantiche relative alla radice etimologica. In fondo paesi città fiumi e montagne hanno nomi che sono la trascrizione di uno shock provocato dall'incontro con l'indefinito.

Come Alice a proposito del *Jabberwocky*, anche noi potremmo dire di *Greenwich*: « Sembra riempire la testa di idee, ma non so quali ». In effetti questi nonsenses sono stati pensati tenendo presente lo schema « illogico » del più famoso testo di Lewis Carroll. Se la struttura grammaticale è esattamente quella della lingua usata, l'elemento lessicale è invece tratto esclusivamente da un atlante, filtrato attraverso vari gradi di manipolazione o stravolgimento.

Del poema « *Rising Star* » — che è solo Texas — do qui, come esempio, le coor-

dinate geografiche secondo il *World Atlas* della *Enciclopedia Britannica*, atlante di cui mi sono particolarmente servita perché porta come motto sul frontespizio la seguente frase ricca di garanzie: « All The World's Here - Unabridged »:

|                  |    |     |
|------------------|----|-----|
| Sweet Home       | E4 | 118 |
| Sugar Land       | F4 | 118 |
| Richland         | B5 | 118 |
| Dripping Springs | D3 | 118 |
| Sweetwater       | C2 | 118 |
| Golden Acres     | F5 | 118 |
| Sudan            | B1 | 118 |
| Glen Rose        | C4 | 118 |
| Sunray           | B2 | 118 |
| Cross Plain(s)   | C3 | 118 |
| Blooming Grove   | C4 | 118 |
| Laredo           | F3 | 118 |
| May              | D3 | 118 |
| Crystal (City)   | E3 | 118 |
| Sterling         | D2 | 118 |
| Silver(ton)      | B2 | 118 |
| Rising Star      | C3 | 118 |
| (Marble) Fall(s) | D3 | 118 |
| Dallas Texas     | C4 | 118 |

Lo schema perciò sarà:

C3

E4 F4  
B5  
D3 of C2  
F5 where B1  
C4 a B2  
C3 and C4  
F3!  
D3 the E3 D2 B2 C3  
D3 on C4.

## NOTES

« Geography and philology are twin sisters »  
E. Ionesco, *The lesson*.

These nonsense poems were composed, materially, according to a program conceived at the writer's desk, but I believe their most obvious origins can be traced to railway stations and airports. Who, hypnotized by boredom, has never started reading and re-reading timetables of Arrivals and Departures, ending up by giving the column of names that comforting rhythm of nursery rhymes? Thus *Greenwich* is a sort of journey not in the lands of language, but in the language of lands. The use of geographical terms — by means of assonances and dissonances, and assembling or disassembling literal meanings — results in only apparent absurdities, whose real purpose is to evoke semantic possibilities at etymological roots. After all, countries cities rivers and mountains have names that are the transcription of a shock provoked by an encounter with the undefined.

As Alice said about the *Jabberwocky*, we too could say about *Greenwich*: « Somehow it seems to fill my head with ideas — only I don't exactly know what they are! ». In fact, these poems were thought of with the « illogical » pattern of Lewis Carroll's most famous piece in mind.. While the grammatical structure exactly follows that of language in common use, the lexical element instead comes strictly from an Atlas, filtered through varying degrees of manipulation or contortion.

Of the poem « Rising Star » — which is only Texas — I give here, as an example, the geographic components according to

the *World Atlas of the Encyclopaedia Britannica*, an atlas which was particularly useful to me in that it bears on its frontispiece as a motto the following phrase, rich in guarantees: « All The World's Here - Unabridged »:

|                  |    |     |
|------------------|----|-----|
| Sweet Home       | E4 | 118 |
| Sugar Land       | F4 | 118 |
| Richland         | B5 | 118 |
| Dripping Springs | D3 | 118 |
| Sweetwater       | C2 | 118 |
| Golden Acres     | F5 | 118 |
| Sudan            | B1 | 118 |
| Glen Rose        | C4 | 118 |
| Sunray           | B2 | 118 |
| Cross Plain(s)   | C3 | 118 |
| Blooming Grove   | C4 | 118 |
| Laredo           | F3 | 118 |
| May              | D3 | 118 |
| Crystal (City)   | E3 | 118 |
| Sterling         | D2 | 118 |
| Silver(ton)      | B2 | 118 |
| Rising Star      | C3 | 118 |
| (Marble) Fall(s) | D3 | 118 |
| Dallas Texas     | C4 | 118 |

The diagram of the poem will therefore be:

C3

E4 F4  
B5  
D3 of C2  
F5 where B1  
C4 a B2  
C3 and C4  
F3!  
D3 the E3 D2 B2 C3  
D3 on C4.

Quest'opera è stata tirata in 450 esemplari così ripartiti:

418 esemplari in formato cm 15 x 15 numerati da 1 a 418;

26 esemplari in formato cm 30 x 30 numerati da A a Z secondo l'alfabeto inglese, contenenti ciascuno un poema manoscritto di Giulia Niccolai;

6 esemplari in formato cm 30 x 30 numerati da GF1 a GF6, contenenti ciascuno un originale dei disegni di Giosetta Fioroni.

This book has been printed in 450 copies so divided:

418 copies, size cm 15 x 15 numbered from 1 to 418;

26 copies, size cm 30 x 30 numbered from A to Z according to the English alphabet and containing each a handwritten poem by Giulia Niccolai;

6 copies, size cm 30 x 30 numbered from GF1 to GF6 and containing each an original of the drawings by Giosetta Fioroni.

geiger « sperimentale » numero 21  
design: Giovanni Anceschi  
tipo Fontanini (Montecchio Emilia)  
dicembre 1971  
copyright edizioni geiger  
printed in Italy

Giulia Niccolai è nata a Milano, dove ha pubblicato nel 1966, presso l'editore Feltrinelli, il romanzo *Il grande angolo*. Ha poi vissuto a lungo a Roma. Nel 1969 è uscito presso l'editore Geiger il suo libro di poesia concreta *Humpty Dumpty*. Da un anno vive in campagna, a Mulino di Bazzano (Parma), dove cura con Adriano Spatola la rivista di poesia « Tam Tam ». Alcune di queste poesie sono già apparse su « Coyote's Journal », « Grosseteste Review » e « Montagna Rossa ».

Giulia Niccolai was born in Milano where she published with Feltrinelli in 1966 the novel *Il grande angolo*. She then lived for four years in Rome. In 1969, the publishing company Geiger printed her book of concrete poetry *Humpty Dumpty*. She is now living in the country at Mulino di Bazzano (Parma) where, with Adriano Spatola, she edits the poetry magazine « Tam Tam ». Some of these poems have already appeared in « Coyote's Journal », « Grosseteste Review » and « Montagna Rossa ».

## AROUND THE WOR(L)D

"*Greenwich* è dunque una specie di viaggio non nei territori del linguaggio ma nel linguaggio dei territori. L'utilizzazione del termine geografico - mediante assonanze e dissonanze, e montando e smontando i significati letterali- porta a risultati solo apparentemente assurdi, il cui scopo reale è quello di evocare possibilità semantiche, relative alla radice etimologica. In fondo paesi città fiumi e montagne hanno nomi che sono la trascrizione di uno shock provocato dall'incontro con l'indefinito [...]. Se la scrittura grammaticale è esattamente quella della lingua usata, l'elemento lessicale è invece tratto esclusivamente da un atlante, filtrato attraverso vari gradi di manipolazione o stravolgimento"<sup>8</sup>.Così l'autrice, nell'unica pagina davvero "leggibile" della raccolta, ci spiega le ragioni e le coordinate entro cui orientarsi in *Greenwich*, pubblicazione numero 21 delle edizioni Geiger (1971). In seguito, ne *La misura del respiro*<sup>9</sup>, confesserà che quell'esprimersi creativo e indecifrabile era allora una sorta di schermo, di riparo, prima di aver acquisito più matura coscienza su "cosa" esattamente dire<sup>10</sup>Ma l'operazione linguistica di *Greenwich*<sup>11</sup>, come si evince da quanto scrive in Nota, non è affatto una fumosa agitazione di parole in (eccessiva) libertà. Non manca di un preciso programma. Se è vero che l'attenzione del lettore si sposta soprattutto su "come" il tutto è detto, su quella stravagante combinazione di luoghi geografici, declinati in sostituzione di termini altrimenti più sensati e plausibili, è pur vero che proprio in quel "come" risiede la ragion d'essere, il senso "logico" del *nonsense*. Una simile organizzazione testuale viene anzi addirittura chiarita attraverso una sorta di quadro sinottico messo in appendice, tale da esemplare il metodo poetico - geografico perseguito nella raccolta<sup>12</sup>.Ciascun verso: ogni singola parola in *Greenwich* risulta quasi un verso/luogo a sé, con tutta la sua "geografia storica", come direbbe Gertrude Stein, con tutta la propria ragionata mappatura, fisica e mentale<sup>13</sup> Ogni parola appare infatti come una sorta di terreno edificabile, a seconda di un personale piano regolatore, per il quale l'autrice si limita appena a dettare il gusto, senza alcuna imposizione definitiva, ancorché definibile.

<sup>8</sup>G. Niccolai, *Greenwich*, Geiger, Torino 1971, in Nota.

<sup>9</sup> Cfr. *La misura del respiro. Poesie scelte*, Anterem, Verona 2002. Si tratta del testo antologico pubblicato in occasione di quello che può essere considerato il riconoscimento pubblico dell'intera

<sup>10</sup>"Mentre scrivevo questi *nonsense*, non ne ero consapevole, ma col senno di poi, posso dire di aver scelto allora di scriverli, perché di mio non sapevo cosa dire, non avevo il coraggio di sostenere una cosa piuttosto che un'altra, non mi sentivo sufficientemente centrata per avere opinioni precise", G. N., op. cit., p. 28.

<sup>11</sup> Esiste un'altra serie di testi dal titolo *New Greenwich* (1975-1979), poi in *Harry's Bar e altre poesie, 1969/1980*, Feltrinelli, Milano 1980.

<sup>12</sup>"Del poema «Rising Star» - che è solo Texas - do qui, come esempio, le coordinate geografiche secondo il *World Atlas* della *Enciclopedia Britannica*, atlante di cui mi sono particolarmente servita perché porta come motto sul frontespizio la seguente frase ricca di garanzie: «All The World's Here - Unabridged»: Sweet Home E4 118 / Sugar Land F4 118 / Richland B5 118 [...] Lo schema perciò sarà: C3 /E4 F4 / B5 / D3 of C2 [...] F3! / D3 the E3 D2 B2 C3 / D3 on C4".

<sup>13</sup>Cfr. *La storia geografica dell'America*, opera della Stein, tradotta dalla stessa Niccolai nel 1980 per le edizioni La Tartaruga. In questo testo, come più avanti argomenteremo, la "geografia" assumerà una valenza più che altro mentale, anziché fisica.

quale l'autrice si limita appena a dettare il gusto, senza alcuna imposizione definitiva, ancorché definibile. Ogni vocabolo ci sembra dunque "abitabile", riprodotto in una scala infinitesimale per evidenti esigenze di visione, ma capace di svelare dalla sua immaginaria planimetria, un'ardita disposizione dello spazio, altrimenti inattesa e sconosciuta.

Si può dire con Manganelli (nella prefazione a *Harry 's Bar*), che la Niccolai sia davvero una poetessa "epica"<sup>14</sup>, condividendo appieno le sue ragioni, a partire dalla constatazione di una poetica totale, onnivora, onnicomprensiva nei confronti del reale, senza esclusione di luoghi. Ma proprio per questi motivi, e a maggior ragione, non si potrà trascurare, quale ulteriore traccia, quel senso "epico" del viaggio, che dilaga senza meta entro tutta la raccolta di *Greenwich*. Un viaggio che ci risulta epico in qualunque luogo venga intrapreso (a Treviglio come ad Asuncion<sup>15</sup>) laddove si riveli una ricerca, conoscitiva e di formazione, mai casuale nonostante a dettarla sia un senso apparentemente "assurdo". Un viaggio insomma metafora di esistenza<sup>16</sup>.

Alla luce di un'attuale rilettura dei testi, quelle impressione di sintesi e globalità che si avvertono in *Greenwich* ci sembrano ora persino profetiche. Si accorciano infatti in un simile viaggio poetico (in ventotto poesie) distanze incalcolabili, passando da un continente all'altro, con una rapidità che solo oggi comprendiamo davvero, e non senza avere in mente un'accezione sottilmente negativa, implicita nei termini di "società globalizzata", che qui invece sembra essere assente. La Niccolai realizza quel viaggio che oggi ci pare possibile solo grazie ai mezzi della tecnologia, gli stessi che nel battibaleno di un *click* porterebbero a collegare, per intenderci, la capitale mongola Ulan Bator alla campagna milanese di Paullo, per approdare a Mombasa, o magari a Istanbul, dopo aver bruciato, di fatto, distanze estreme<sup>17</sup>.

Istanbul?

*a Germano Lombardi*

*Ulan Bator.*

<sup>14</sup> "La signora Giulia Niccolai è l'ultimo, irripetibile caso di poetessa epica", G. Manganelli, in G. N., *Harry's Bar e altre poesie*, op. cit., Pref., p. 10.

<sup>15</sup> Rispettivamente in *Lodi?*, dedicata a Nanni Balestrini e in *Sambas* "para Giovanni Anceschi", in op. cit.

<sup>16</sup> A questo proposito, citiamo un passo di F. Tagliafieno, in nota al poemetto di G. N., *Singsong for New Years 's Adam & Eve* (Tam Tam, 1982). Entro una disamina complessiva delle opere dell'autrice, così riflette il critico a proposito di *Greenwich*: "Che c'è di più concretamente originario dei toponimi? I toponimi sono dei fossili che sopravvivono anche al mutare di lingue e popolazioni subendo al massimo qualche adattamento fonetico, e che in generale non hanno un significato definito. O piuttosto, non lo hanno più: si è perso nella notte etimologica [...] nel non aver adottato altri elementi lessicali che i toponimi, e nell'averli radicalmente straniati dai loro referenti, sta l'originalità della sua invenzione. Invenzione necessaria nel panorama della ricerca poetica degli anni Settanta, che appare affollato prevalentemente di puri e semplici ricalchi futuristi dadaisti ecc; ancor più necessaria se si considera che l'effetto glossolalico è ottenuto non mediante una creazione verbale emotiva o arbitraria, ma mediante la strutturazione di reperti linguistici oggettivi", F. Tagliafieno, op. cit., pp. 40-41.

<sup>17</sup> Cfr. G. Niccolai, *Istambul?*, in *Greenwich*, op. cit.

*Paullo Mombello*  
*Sambuco Mombasa.*

Si tratta perciò di originali composizioni/resoconti di viaggio che, oltre a scardinare le logiche della lingua e del senso, annullano lo spazio e, *da sé*, anche il tempo. Ma in un simile smantellamento globale, se di fuso orario si potesse parlare, ci sembra che l'autrice abbia comunque saputo scongiurarne i fastidiosi capogiri da esso provocati, se non sbagliassimo a scorgere, sotteso al poetico *Grand tour*, il "senso" quasi certo di una meta ultima, che ci guidi come un faro, malgrado lo sgomento di un viaggio così estremo.

In questo caso, sì, il *nonsense* supererebbe la propria natura, acquistando un senso. Per capire come ciò sia possibile, oltretutto suffragato da ulteriori implicazioni, si può avanzare un'ipotesi riguardo allo stile poetico della raccolta. Si è portati infatti a ritenere che, stimolando e indirizzando, in un certo senso, la necessità di una parafrasi o quanto meno di una traslazione intuitiva del *nonsense* alla ricerca di affinità logiche fra parole e realtà, è come se l'autrice legittimasse, sia pure inconsciamente, un'operazione di decodifica testuale, fra le più classiche ed elementari, alla ricerca di un equivalente denotativo semplificante a un messaggio più complesso.

La "parafrasi", dunque, come esegesi e interpretazione, disvelamento linguistico e concettuale, al fine di ottenere un testo plausibile, accessibile e in primo luogo "leggibile". Ma se ci convince come da un lato sia forte la tentazione di decifrare il *nonsense*, di dissipare cioè le nebbie gettate da quei luoghi sopra un'altra possibile e sotterranea realtà verbale, dall'altro lato risulterà impossibile ottenere una controprova reale, che dia ragione di un'avvenuta e corretta transcodifica del testo.

Nessuno, tanto meno l'autrice se non in rare occasioni critiche e comunque sollecitata da precise richieste<sup>18</sup>, potrebbe stabilire (semmai proporre) un'alterità di lettura diversa da quella fissata sul testo, e neppure decretare con certezza degli indizi che stabiliscano un'appropriata comprensione logica.

Certo, appare scontato e finanche superfluo osservare l'impulso irresistibile alla parafrasi, mai però chiarita o "legalizzata", giudicando ciò un'ovvietà, nella misura in cui è già consustanziale alla logica del *nonsense* l'inintelligibilità del testo; tuttavia non può sfuggire dinanzi a queste rotte geografiche una questione altrettanto intrinseca allo stile *nonsensical*, sperimentale, dell'autrice e per esteso degli autori di quella stagione letteraria.

<sup>18</sup> Cfr. "Como è trieste Venezia: Igea travagliato/ trento, treviso e trieste / di disgrazia in disgrazia fino Pomezia. / Como triste Venezia... Che si potrebbe "tradurre" così: «Me ne andavo travagliato dentro, diviso e triste di disgrazia in disgrazia fino a Pomezia. »" G. Niccolai, *La misura del respiro*, op. cit., p. 28.



La questione, a cui ci riferiamo, è quella della crisi e della profonda rottura di quell'epoca nei confronti della Tradizione e dell'intero Sistema letterario, che a partire dall'inizio degli anni Sessanta è promossa dagli scrittori della cosiddetta Neoavanguardia. Si potrebbe, dunque, leggere tanta illeggibilità e, di conseguenza, l'infinita (e interminabile) esperienza di questo tipo di decodifica, come una sorta di oltranza poetica, di sberleffo o di rifiuto nei confronti delle convenzioni letterarie della tradizione, dentro le quali l'atto del parafrasare istituzionalmente si iscrive. Ma, si intenda, non è altro che *una* ipotesi, fra le molteplici letture che sembra possibile applicare a questo sconfinato *nonsense* geografico.

C'è ora un'altra fondamentale questione da non trascurare. È evidente come in *Greenwich* il luogo, come spazio concreto e non già il suo senso astratto, risulti radicalmente presente, attraverso il nome manipolato. Lo è, diremmo meglio, in misura totalizzante, poiché non solo si va a sostituire a istanze semanticamente e grammaticalmente diverse, ma crea addirittura dei luoghi logici a sé, dei veri e propri paesaggi reinventati, insieme e attraverso le proprie strutture morfologiche.

La questione del paesaggio, in un contesto così potenziato, si fa ora quanto mai ontologica, se è stato, in primo grado, dimostrato come questa stia già necessariamente alla base della conoscenza umana, delle sue forme di rappresentazione: quanto, in sostanza, riguardi l'uomo in maniera intrinseca. Per questo, basterà considerare l'importanza che la sua rappresentazione ha assunto nel corso della storia, fino a diventare, specie a partire dall'età moderna, un vero e proprio "genere".

Con il termine *paesaggio* non si intende semplicemente la descrizione di un ambiente naturale, bensì, soprattutto, la sua interpretazione. Il suo insieme è dato da un "raggruppamento significativo di elementi, alcuni dei quali, di volta in volta, assumono una speciale importanza"<sup>19</sup>. È bene considerare che, affinché un paesaggio nasca, la "correlazione"<sup>20</sup> dei vari elementi, che insieme ne costituisce l'identità, dovrà assumere una priorità fondamentale, specialmente nei confronti di ogni singolo aspetto. Sarà perciò la somma dei diversi elementi a creare quel cosiddetto colpo d'occhio complessivo, e con esso la sua "atmosfera" significativa. Che si tratti perciò di una visione percepita come registrazione oggettiva della realtà o che si tratti, piuttosto, del filtro proiettivo di un personale stato d'animo, in entrambi i casi non si potrà neppure il concetto di paesaggio, se a mancare è quel senso strutturale di insieme, di organizzazione complessiva, e comunque artificiale, di elementi.

Ecco il motivo per cui i territori poetici di *Greenwich* ci appaiono così paradossalmente "percorribili", o in qualche modo praticabili, nonostante la loro assurda disposizione spaziale. Malgrado infatti la stravolta geografia che li determina, se non addirittura la sua scomparsa dietro le trame verbali, si tratterebbe pur sempre di un vedere un "panorama" che raduna, di fatto, attorno a sé elementi particolari, entro la dimensione più complessiva del testo.

<sup>19</sup> E. Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Olschki, Firenze 2004, p. 51.

<sup>20</sup> "Perché il paesaggio vero e proprio nasca è necessario che la funzione simbolica sia portata in secondo piano; e che la correlazione dei vari elementi, sia questa basata su una prospettiva scientifica o intuitiva, assuma priorità su ciascuno di essi", E. Battisti, op. cit., p. 55.

Il senso di alienazione, al cospetto di questi *luoghi* poetici, è provocato, soprattutto, dall'urto con le nostre abituali, più razionali aspettative. L'autrice, infatti, non fa altro che modellare paesaggi interiori e artificiali, capaci non solo di scardinare le rotte consuete della normale geografia, ma di scuotere le nostre impigrite o preconcepite attese di significato, le più scontate ed elementari. Così, al posto dei nomi, degli aggettivi, dei verbi e dei complementi, ci troveremo di fronte a nomi propri di paese, città, fiumi, stati e continenti del mondo, col risultato di una radicale modifica nella fisionomia più primaria e sintattica del verso. Si prenda un altro testo intitolato *Lodi?* e dedicato a Nanni Balestrini, dove fra stupore e incertezza sembra emergere un riconoscibile paesaggio lombardo: "Treviglio. Rovato brescia asola visano / e adda e loglio e mincio e garda / lograto barghe pastrengo e margaria. / Navi che manerbo! Lodi?"<sup>21</sup>. Non diversamente in un altro testo, intitolato *Como lario*, tratto questa volta da *New Greenwich*, si disegna un intero paesaggio lariano attraverso la rassegna dei nomi delle sue località: "Albonico perledo, albate perlasco / sul pianello del lario; / livo il dosso del liro grona oro / dervio e dorio. / Pigra limonta la pognana nel faggeto, / lemna la molina marena nel susino / a piano del tivano. / Alla prima luna di maggio / ortanella la civenna nell'erba / e scarena lora. / Osigo lasnigo visino al candalino. / Veglio e narro del nesso / tra l'acquaseria e il fiumelatte"<sup>22</sup>.

In uno dei suoi studi (*Il paesaggio come teatro*), Eugenio Turri considera il paesaggio come una forma primaria di manifestazione culturale e innanzitutto umana. Ma è nelle società preindustriali o etnografiche, ci fa sapere, che l'attenzione verso il fenomeno naturale, per cui si coinvolge lo sguardo umano *modellante* (che crea cioè il paesaggio) raggiunge e determina la sua più autentica funzione. Questo perché, a differenza delle società moderne, in quelle cosiddette "olistiche"<sup>23</sup>, ancora non era andato perduto quel debito rapporto con i miti fondatori, con gli archetipi tangibili di una data civiltà.

Se analizzassimo i paesaggi di *Greenwich* come fossero realtà primordiali, all'anno zero, come in fondo ci sembra, della loro fondazione, capiremmo come pure la Niccolai abbia modellato il proprio paesaggio in forma, non solo "epica", ma "mitica" innanzitutto. Se il mito non è altro che un gesto archetipico che sta alla formazione di un fenomeno o di un territorio; se si tratta con esso di realizzare un'annessione di "uno spazio di natura anonimo, che vive senza l'uomo" entro una dimensione umana, "in uno spazio culturale"<sup>24</sup>, potremmo allora, a nostra volta, intendere la costruzione, certamente linguistica, ma dopo tutto geografica di *Greenwich*, come la scoperta di un territorio inesplorato, la sua fondazione e rappresentazione culturale.

<sup>21</sup> G. Niccolai, *Lodi?*, in *Greenwich*, op. cit.

<sup>22</sup> G. Niccolai, *Como lario*, in *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 154.

<sup>23</sup> "Se c'è una perdita di valore del paesaggio è perché abbiamo perduto ogni rapporto con i miti fondatori della nostra società [...]. Una società, la nostra, complessa, non olistica [...]", E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia pp. 14-15.

<sup>24</sup> E. Turri, op. cit., p. 15.

Fra le analisi più interessanti del Turri, ce n'è una che potremmo fare nostra. Grazie alle sue competenze professionali (tra geografia e architettura), che gli garantiscono una più diretta e profonda esperienza spaziale, lo studioso parla di una dimensione comunicativa<sup>25</sup> del paesaggio, ottenuta attraverso l'armonia fra quelli che definisce gli "iconemi" e i "coremi" di un territorio. Dalla loro relazione si realizza una sorta di comunicazione, una "musica" territoriale in perfetto equilibrio, nel momento in cui i *coremi* ("unità territoriali minime"<sup>26</sup>) corrispondano senza alcuna opposizione agli *iconemi* ("unità elementari di percezione"<sup>27</sup>). Tale regola sarebbe anche la più elementare per quanto riguarda il modo di porsi dinanzi a un paesaggio.

Un siffatto equilibrio armonico, secondo Turri, produrrebbe un certo ordine sonoro<sup>28</sup> oltre che visivo dell'immagine-paesaggio. Fermo restando che il tipo di comunicazione che avviene nei territori poetici della Niccolai, è fondato sulla dissonanza/assonanza e sull'incomunicabilità verbale, non è improprio pensare che l'equilibrio sonoro- comunicativo possa essere individuato nel vario gioco di relazioni fra *coremi* e *iconemi*, desumendoli dal Turri e applicandoli al nostro caso, come rispettivamente unità "territoriali minime" (la parola) e unità percettive (la reazione del lettore al testo).

L'"unità di percezione" che ci consentirà di cogliere dal "corema-parola" l'intero "paesaggio-poesia", potrà infatti oscillare da uno stato di smarrimento e di "shock"<sup>29</sup> (come già prevede l'autrice) fino a un'intuitiva sensazione di senso o di verosimiglianza logica. Se la poesia assumerà, così, la propria dimensione comunicativa, è da ammettere che si tratterà pur tuttavia di una comunicazione assai poco "sonora". Sembra evidente infatti che da un concerto talmente sperimentale, fatto di assonanze e dissonanze<sup>30</sup> costruite sul cosiddetto pentagramma del *nonsense*, l'ordine sonoro di cui ci parla Turri non potrà che uscirne scompaginato.

Ma *Greenwich*, al di là del suo irrazionale *modus dicendi*, che d'altra parte ci potrebbe apparire sotto il segno di una nuova, originale lingua materna, costringe a considerare come suoi taluni paradossi che appartengono, di fatto, allo studio del paesaggio. Il paesaggio, come ben fa notare Michael Jakob, pone per cominciare un problema di "dualità", stando così al confine fra soggettività e oggettività<sup>31</sup>. Non si tratta in senso stretto di un fenomeno oggettivo, poiché nasce e dipende dall'azione soggettiva dell'uomo, di cui a buon titolo si definisce prodotto.

<sup>25</sup> "Questa adesione-armonizzazione del segno umano alla geografia dei coremi, al suo ordine naturale, ha il suo risultato visivo nel paesaggio come «geografia degli iconemi», le unità elementari di percezione [...] da intendere quali elementi segnici che si propongono alla percezione come distintivi elementi dell'organizzazione territoriale: possiamo dire che il corema sta al territorio come l'iconema sta al paesaggio", E. Turri, op. cit., p. 64.

<sup>26</sup> E. Turri, op. cit., p. 63.

<sup>27</sup> E. Turri, op. cit., p. 64.

<sup>28</sup> "Nella sua manifestazione armonica il paesaggio ha pertanto qualcosa di musicale. Ciò non soltanto in senso semplicemente metaforico. Se infatti consideriamo gli iconemi come note musicali elementari, ci accorgiamo che, modulate nell'insieme del territorio, esse danno vita a una musica, dove la *fonologia* corrisponde alla *topologia*", E. Turri, op. cit., p. 66.

<sup>29</sup> G. Niccolai, *Greenwich*, op. cit., in Nota.

<sup>30</sup> Un esempio: *Cenis ceres*: "Cenis ceres senales / mumullonis mules / atque ostra milis / tunc fertilia silis", G. Niccolai, *Greenwich*, op. cit.

<sup>31</sup> "Il paesaggio è insieme visibile ed invisibile, si rivela e si occultata. È fondamentalmente duale, e ciò non solo tenendo conto delle discordanti caratterizzazioni che discipline diverse e in concorrenza fra loro ne danno: è duale in sé. Il modo di essere del paesaggio, situato sul confine tra soggettività ed oggettività, libertà e necessità, è affine a quello dell'opera d'arte", M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze, 2005, p. 7.

Per quanto poi sostanziale risulti il suo legame alla natura, sarà necessario valutare il paesaggio come un qualcosa di storico e pertanto di "artificiale"<sup>32</sup>, oltre che naturalmente di soggettivo. Consideriamo a questo punto appropriato citare a esempio un testo della Niccolai, dal titolo *Non torno*, per verificare come anche nel suo caso l'intervento soggettivo, entro un campionario oggettivo di realtà, si riveli l'atto costitutivo di un paesaggio, sia pure *sui generis*: " [...] Acuto brianza fino mornasco e saronno / grigna e lierna / turbigo sozzago e oggiuno osnago. Ah morto milano mortorio mosciano!"<sup>33</sup>.

Ma l'elemento paradossale riguarda anche l'esperienza che si determina con il paesaggio. Se infatti da una parte è da leggere un gesto umano che interviene sul luogo geografico, d'altra parte è il luogo stesso a guidarne l'intervento. Siamo dunque in presenza di un sistema costituito da reciproci scambi, entro la cui dialettica risulta difficile, se non improprio, stabilire un soggetto esclusivo. A questo punto una citazione di Jakob ci sembra quanto mai pertinente e possibile da verificare in *Greenwich*, laddove lo studioso dichiara che l'esperienza del paesaggio rappresenta "la proiezione di un soggetto, il quale mentre costituisce il paesaggio, trasferisce nel contempo su ciò che viene costituito contenuti simbolici intellegibili"<sup>34</sup>. Ci preme così, da queste parole, rilevare come il paesaggio altro non sia che un addomesticamento della natura per mezzo di un'operazione culturale.

Non è forse questa la medesima operazione della Niccolai, nella costruzione del proprio personale paesaggio? È fuor di dubbio che i suoi luoghi, per quanto compositi e disobbedienti agli ordini "sonori" e armonici del Turri, siano il frutto di un intervento soggettivo nella folta selva della lingua e dell'atlante, e che qui l'autrice vi trasferisca un significato intellegibile, benché il senso non sia dato per chiaro, ma anzi occultato, eppure a suo modo intuibile da parte della partecipazione collettiva. Riprendiamo la poesia già prima citata, *Como è trieste Venezia*, dedicata a Charles Aznavour e Adriano Spatola. Il testo, giocato sulla somiglianza con una celebre canzone del cantautore francese, *Que c'est triste Venise* ("Come è triste Venezia"), dice: "Igea travagliato / trento treviso e trieste / di disgrazia / fino pomezia. / Como è trieste Venezia."<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> "Il paesaggio in quanto realtà è il prodotto di una costituzione da parte del soggetto, ossia il processo storico di costituzione. Benché intimamente legato in molteplici modi con la natura, il paesaggio è dunque per sua stessa essenza artificiale e innaturale", M. Jakob, op. cit., p. 9.

<sup>33</sup> G. Niccolai, op. cit., poesia dedicata a Giorgio Manganelli.

<sup>34</sup> M. Jakob, op. cit., p. 11.

<sup>35</sup> G. Niccolai, *Greenwich*, op. cit.

Un possibile ordine "sonoro", per rifarsi al Turri, si verrebbe a creare laddove "mediante assonanze o dissonanze"<sup>36</sup> il termine geografico può instradare la logica e suggerire significati reali. Ma abbiamo già considerato come il tutto ci "suoni", a buon ragione, come un concerto dalla controversa armonicità, in ogni caso sperimentale.

Non si può a questo punto discutere ancora di paesaggio in rapporto alla letteratura, senza fare riferimento a Petrarca, all'autore cioè al quale è stata riconosciuta l'invenzione del paesaggio moderno<sup>37</sup>.

L'episodio che ci interessa a questo proposito rilevare è la celebre "epistola del Ventoso"<sup>38</sup> documento epocale di questa scoperta, in cui, come è noto, viene descritta la scalata del Poeta verso la vetta francese, lo smarrimento quasi *sublime* che egli prova dinanzi a una natura così maestosa e la sua conversione grazie alla lettura del testo di Sant'Agostino. Densa di significati quale è, l'epistola presenta differenti livelli di lettura, allegorico e tipologico-simbolico innanzitutto. Ma se andassimo oltre questi aspetti, volti a considerare l'esperienza di Petrarca entro un percorso spirituale e teologico, di tipo ascensionale (la salita al monte), il suo smarrimento interiore, unito alle confusioni della vista, fino alla salvezza rappresentata della fede, allora si mancherebbe di rilevare quel decisivo piano di lettura evidenziato da Jakob, che conviene con Buckhardt a considerare il Poeta come lo scopritore del paesaggio moderno. Un'interpretazione, dunque, non più metaforica, ma concreta del testo.

Certamente l'interpretazione del passo resta ambigua, come del resto lo è la visione oculare a certe altezze fasciate dalla foschia. Ma è necessario superare anche questa evidente coltre allegorica per rendersi conto di un significato del testo ben più chiaro e insieme decisivo.

Ciò che Petrarca sperimenta sul Ventoso è innanzitutto un'esperienza fisica, concreta, "reale" di vita. Scoprendo il paesaggio egli scopre se stesso e ciò avviene in un luogo ben definito e collocabile (il Monte Ventoso) in una data altrettanto precisata (il 26 Aprile 1336). Non si tratta, con Jakob, di un "montagna testuale"<sup>39</sup>, bensì di una *vera* montagna, dove un soggetto reale, niente affatto immaginario, vive e sperimenta la propria condizione, sia pure, emozionata da una vicenda spirituale.

<sup>36</sup> "L'utilizzazione del termine geografico -mediante assonanze o dissonanze, e montando e smontando i significati letterali- porta a risultati solo apparentemente assurdi, il cui scopo reale è quello di evocare possibilità semantiche relative alla radice etimologica. In fondo paesi città fiumi e montagne hanno nomi che sono la trascrizione di uno shock provocato dall'incontro con l'indefinito", G. Niccolai, op. cit., in Nota.

<sup>37</sup> "Da Jakob Burckhardt in poi esiste, soprattutto nell'area linguistica tedesca, una importante tradizione interpretativa, che nell'epistola del Ventoso celebra la scoperta del paesaggio, collegando questa novità epocale con il mutamento avvenuto nella comprensione di sé dell'individuo Francesco Petrarca, il «primo uomo moderno»", M. Jakob, op. cit., p. 95.

<sup>38</sup>F. Petrarca, *Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri, Familiares* IV, 1, in F. Petrarca, *Familiarium rerum libri*, tomo I, traduzione e cura di Ugo Dotti, Nino Aragno ed., Torino 2004.

<sup>39</sup>"Insomma, è motivo di sorpresa che il Ventoso sia non solo, come le montagne bibliche sottoposte dai «padri» della chiesa all'incessante lavorio dell'allegoresi, una montagna testuale, bensì il fatto che esista come montagna, che sia presumibilmente servito il 26 aprile 1336 ad un determinato io come ambientazione di un'esperienza personale. [...] L'epistola del Petrarca è dunque senza alcun dubbio allegorica, ma o è in un senso del tutto peculiare [...] estremamnte complesso. Nell'epistola l'allegoria non riesce - come [...] in quella medioevale- a subordinare ogni cosa alla logica del principio *similia similibus*. Ciò è in strettissimo rapporto con la specificità di questa allegoria, con il suo essere non allegoria di un'idea, di un rapporto sovrasensibile, ma piuttosto allegoria di una *esperienza di vita*", M. Jakob, op. cit., p. 94.

È lo sguardo del Petrarca a comporre questa esperienza, in una chiave mai prima di allora così moderna. Si tratta di un punto di vista estraniato, originato a sua volta da uno stato di alienazione<sup>40</sup> e per questo in grado di descrivere il paesaggio attraverso un linguaggio *nuovo*, incapace fino a quel momento di percepire un'immagine unitaria, soggettiva e al tempo stesso *reale*. Stando a quanto rileva Jakob, l'esperienza paesaggistica del Petrarca risulta addirittura precorritrice nei confronti di quell'atteggiamento romantico, che proprio nel *sublime* trova i sintomi più emblematici della sua condizione esistenziale e letteraria. Vero è che l'immagine stessa del poeta, solo in quell'indocile natura montuosa e da lì sopraffatto da un *infinito* stupore, non risparmia dal suggerire le stesse categorie kantiane, alla base del sentimento romantico. Tuttavia, molti secoli dovranno ancora trascorrere prima di vedere invero appieno il concetto di *sublime*<sup>41</sup> al quale ci riferiamo. Nello stesso tempo, sembra però impossibile non convenire sul fatto che proprio con Petrarca si apra quella frattura irreparabile, quella "crisi"<sup>42</sup> scatenata da una visione ambigua e profonda con la natura, che animerà lo spirito moderno, passando soprattutto per la lezione dei Romantici.

Jakob, per la verità, tende a smorzare la portata di questa ancorché possibile anticipazione, cogliendo proprio in una delle *possibili* analisi al testo, quella cioè allegorica, il vero freno inibitorio nei confronti di ciò che sarebbe potuta diventare un'effettiva rivoluzione *ante litteram*. Questo non svaluta tuttavia l'importanza epocale del testo di Petrarca, comprese le sue più ardite implicazioni verificabili, pur senza riflettere nei termini kantiani del sublime.

Parlare di Petrarca, ci è sembrato doveroso non solo per l'argomento del paesaggio. Una tale menzione servirebbe, oltretutto, a stabilire dei raffronti (si *licet*...) fra ciò che, da un lato, è stato il fondamento del paesaggio moderno (l'episodio del Monte Ventoso) e dall'altro quello post-moderno, visto attraverso gli occhi di un autore dell'area dello sperimentalismo (vedi *Greenwich*).

<sup>40</sup> Si tratta, come scrive Jakob, di un *io* non solo "consapevole e riflessivo", ma che "conosce al contempo esilio e alienazione", in op. cit., p. 95.

<sup>41</sup> Dalle analisi di Jakob "l'esperienza con la quale abbiamo a che fare non chiama in causa, né al primo istante, né nel laconico passo descrittivo, la bellezza, ma la sublimità della natura. [...] La possibilità che l'esperienza rappresentata sulla cima del Ventoso sia una esperienza sublime, o confinante con il sublime, viene suggerita soprattutto dallo sviluppo della rappresentazione spaziale nel Trecento e nel Quattrocento. L'esperienza del «sentirsi sopraffatti» [...] è strettamente collegata con le trasformazioni che avvengono contemporaneamente nella speculazione teologica e nella pittura e che concernono lo spazio", in op. cit., pp. 95-96.

<sup>42</sup> "È una vertigine che segna una crisi, una divisione, che da un lato permette alla coscienza di intuire la forza dello schiudersi del mondo, dall'altro le rivela d'improvviso l'inadeguatezza dei modi tradizionali di interpretare il visibile", M. Jakob, op. cit., p. 97.

Piuttosto che ricercare divergenze, in un confronto che appare per molti versi improponibile, potremmo agire nei termini positivi di una individuazione di somiglianze, mettendo a confronto due modi di vivere il paesaggio. Ebbene, emergerebbe, per cominciare, un comune stato di turbamento (lo "shock"<sup>43</sup> della Niccolai e lo *stupor*<sup>44</sup> del Petrarca) durante le rispettive esperienze nel territorio, con esiti analoghi, seppure diversissimi.

Alle origini della *visione*, e dunque del testo, c'è per entrambi i poeti un atteggiamento straniato e un'urgenza conoscitiva: in Petrarca si risolve nell'ascesa al monte e da lì nella conversione religiosa; nella Niccolai fonda le ragioni di un'identità nuova, attraverso la critica dell'identità stessa della parola, rimodellata nelle sue funzioni. Sul Ventoso si inaugura una crisi personale destinata, comunque, a restare aperta, malgrado l'affidamento a Dio, fino a diventare poi esperienza universale, al di là dei confini della vicenda soggettiva. Nel mondo di *Greenwich*, la frattura con il senso logico e grammaticale del testo, operata "a tavolino"<sup>45</sup> dall'autrice, pare non trovare fine, ma concepire, a sua volta, l'inizio di una visione plurale e sovversiva della realtà, in chiave comica e in certi casi prossima al grottesco.

Fra le ipotesi più interessanti di Jakob, che fungono da spunto anche per la nostra riflessione, c'è l'idea di un paesaggio percepito come tale nella misura in cui corrisponda a uno schema culturale conosciuto. Costruire e percepire un paesaggio è dunque un atto intenzionale e funzionale all'interno di una data società, sempre a partire da un soggetto attivo. Ma se è vera quella profonda crisi che investe l'uomo moderno, per cui nulla apparirebbe al suo posto e tutto avrebbe, invece, bisogno di un ordine, l'esperienza di costruzione (e percezione) della natura sarà allora una questione infinita. Questo, diremmo noi, sia per la natura *infinita* della crisi del soggetto sia per *l'infinita* possibilità di rimedi e soluzioni, di cui abbisogna e che al contempo crea, l'esperienza stessa del paesaggio.

Valga ancora la stessa analisi per il nostro caso poetico. I numerosi tentativi di costruzione dei luoghi linguistici "montando e smontando i significati letterali"<sup>46</sup>, dopo tutto, sono il frutto di una coscienza in crisi, di un contesto - quello sperimentale degli anni Settanta- ansioso di innovazioni finanche taumaturgiche, di proposte dirompenti rispetto al canone tradizionale.

<sup>43</sup> Cfr. G. Niccolai, Nota a *Greenwich*, su cui più volte ci siamo soffermati.

<sup>44</sup> M. Jakob, op. cit., p. 97.

<sup>45</sup> "Questi *nonsenses* sono stati composti, materialmente, secondo un programma concepito a tavolino", G. Niccolai, op. cit., in Nota.

<sup>46</sup> G. Niccolai, op. cit., in Nota.

A questo proposito, sarà bene citare il contributo offerto da Salvatore Ritrovato nella introduzione alla raccolta antologica *Dentro il Paesaggio*<sup>47</sup>. Le sue osservazioni valgono a ribadire come il paesaggio rappresenti un atto del soggetto, e come tale, nel suo metodo strutturale di raggruppamento significante, rassomigli in qualche modo alla costruzione di senso (o nonsenso, diremmo noi) che si opera in un testo poetico.

L'autore ricorda, oltretutto, come proprio negli anni Settanta cominci a risvegliarsi davvero un interesse "interdisciplinare"<sup>48</sup> nei confronti del paesaggio, anche a seguito di nuove strategie politico-economiche che ridisegnano il tradizionale paesaggio italiano.

Ma se una simile attenzione sia da ricondurre a un tipo di sensibilità ecologista, con fondamenti di volta in volta antropologici, religiosi, filosofici, o idilliaci che siano, riscontrata in vario modo nella poetica e nella poesia di numerosi autori (fra gli altri, si citano in antologia Zanzotto, Pasolini, Piersanti), non sarebbe del tutto fuori luogo poter aggiungere come emblematico, benché così unico e indipendente, il caso del paesaggio in Giulia Niccolai.

Si tratta, infatti, come abbiamo già visto, di un paesaggio altrettanto costruito, se non addirittura completamente artefatto, a partire da un gesto modellante e intenzionale, a suo modo significante, benché paradossalmente fondato sul *nonsense*, da parte dell'autrice.

Il paesaggio di *Greenwich* (considerato non solo nei suoi singoli luoghi, i ventotto testi poetici, ma anche come possibile panorama globale), rappresenta a questo punto il migliore esempio di paesaggio, costruito come è, per *definizione*, da un soggetto agente, da una volontà culturale e partecipata nello spazio: "un luogo mentale", insomma, separato dalla realtà ma non estraneo ad essa, oggetto di un "esercizio linguistico", che mette in scena "un insieme di dati logicamente connessi alla materia della realtà" con l'effetto di un "progressivo annullamento non tanto dei nessi logici imposti [...] quanto della logica in sé"<sup>49</sup>, quasi come una metafora dell'alienazione contemporanea.

Non solo. Se Ritrovato trova conveniente parlare, sulla scorta di Simon Shama, di paesaggio "al plurale"<sup>50</sup>, che trova proprio nell'ambito della poesia (laddove cioè "la realtà riappare con una metamorfosi

<sup>47</sup> S. Ritrovato, *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Archinto, Milano 2006.

<sup>48</sup> L'autore testimonia di un "crescente interesse di cui il paesaggio, nella sua estrema complessità interdisciplinare, gode almeno a partire dagli anni Settanta", da un celebre saggio di Antonio Cederna [A. Cederna, *La distruzione della natura in Italia*, Einaudi, Torino 1975], op. cit., p. 18.

<sup>49</sup> A. Spatola, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Dedalo libri, Bari 1979, p. 227. A questo proposito citiamo dello stesso Spatola, la poesia dedicata a Giulia Niccolai: "L'isola è protetta dall'astensione dal vuoto / della stiva negata al carico imponderabile / di una terra che naviga abolendo la rotta / del cargo azzerato dal racconto di un viaggio / intrapreso e interrotto dal sole sul quadrante / della mente smantellata secondo ragione", *Greenwich*, in *Diversi accorgimenti*, Geiger, Torino 1975, cfr. anche A. Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 329.

<sup>50</sup> S. Ritrovato, op. cit., p. 8. ("Non esiste, se non come «tropo», il Paesaggio; meglio parlare di paesaggio, anzi di paesaggio al plurale").

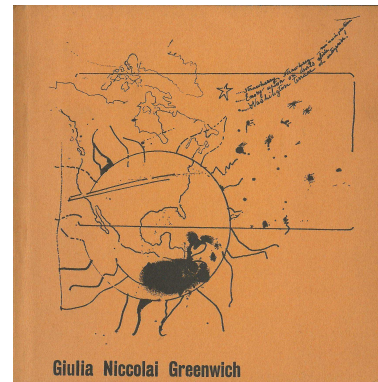


linguistica"<sup>51</sup>, c'è da chiedersi quale migliore esempio di quello offerto dalla molteplicità geografico-linguistica di *Greenwich*.

Il paesaggio, ci dice Ritrovato, è un modo oltretutto di "ripensare"<sup>52</sup>uno spazio e per questo di esplorare la vita, che è precisamente il senso stesso della poesia della Niccolai, pioniera nell'esplorazione di luoghi preesistenti, ma ora da lei diversamente coltivati, dove è possibile intuire la vita (e perciò vivere) a partire da ogni minima traccia.

Per finire, sarà illuminante condividere alcuni versi di Yves Bonnefoy, che Ritrovato cita a esempio nella propria antologia: "Ogni luogo è il nostro *vero* luogo, nella misura in cui vi possiamo riconoscere la nostra condizione"<sup>53</sup>.

Questo è in fondo il viaggio compiuto nelle terre di *Greenwich*: un paese artificiale, "mentale", reso vero nella lingua, anche attraverso i giochi *nonsensical* come un "paese delle meraviglie" (per rubare il titolo a un autore caro all'autrice<sup>54</sup>), in cui ciascuno potrà, liberamente, decidere di *errare* e di ritrovarsi.



<sup>51</sup> "Sarebbe infondato affermare una autonomia assoluta del paesaggio dalla storia e dalle condizioni culturali che ne attuano, di volta in volta, e caso per caso, la «visione» soggettiva, o meglio (ha scritto Shama) l'«impressione sulla retina della qualità che percepiamo come bellezza». Dunque, di fronte a un paesaggio mediato dalla memoria (in particolare da quella artistica e letteraria), non basta parlare di un paesaggio «alla seconda»: occorre guardare dentro, dove la realtà riappare con una metamorfosi linguistica, dà luogo cioè a una «prosodia della natura», diventa poesia", S. Ritrovato, op. cit., p. 8.

<sup>52</sup> "Il paesaggio è un modo, infatti, di abitare la storia, addirittura di ripensare politicamente una regione, e di esplorare (possiamo aggiungere con Magris) l'assenza e la latitanza della vita vera", S. Ritrovato, op. cit., p. 23.

<sup>53</sup>Y. Bonnefoy, *L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Donzelli, Roma 2005, in S. Ritrovato, op. cit., p. 22.

<sup>54</sup>Si tratta naturalmente di L. Carroll, autore di *Alice nel Paese delle Meraviglie* (Cfr. ed. italiana Einaudi, Torino 1978).